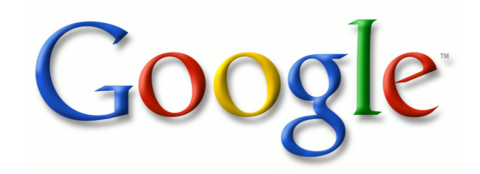
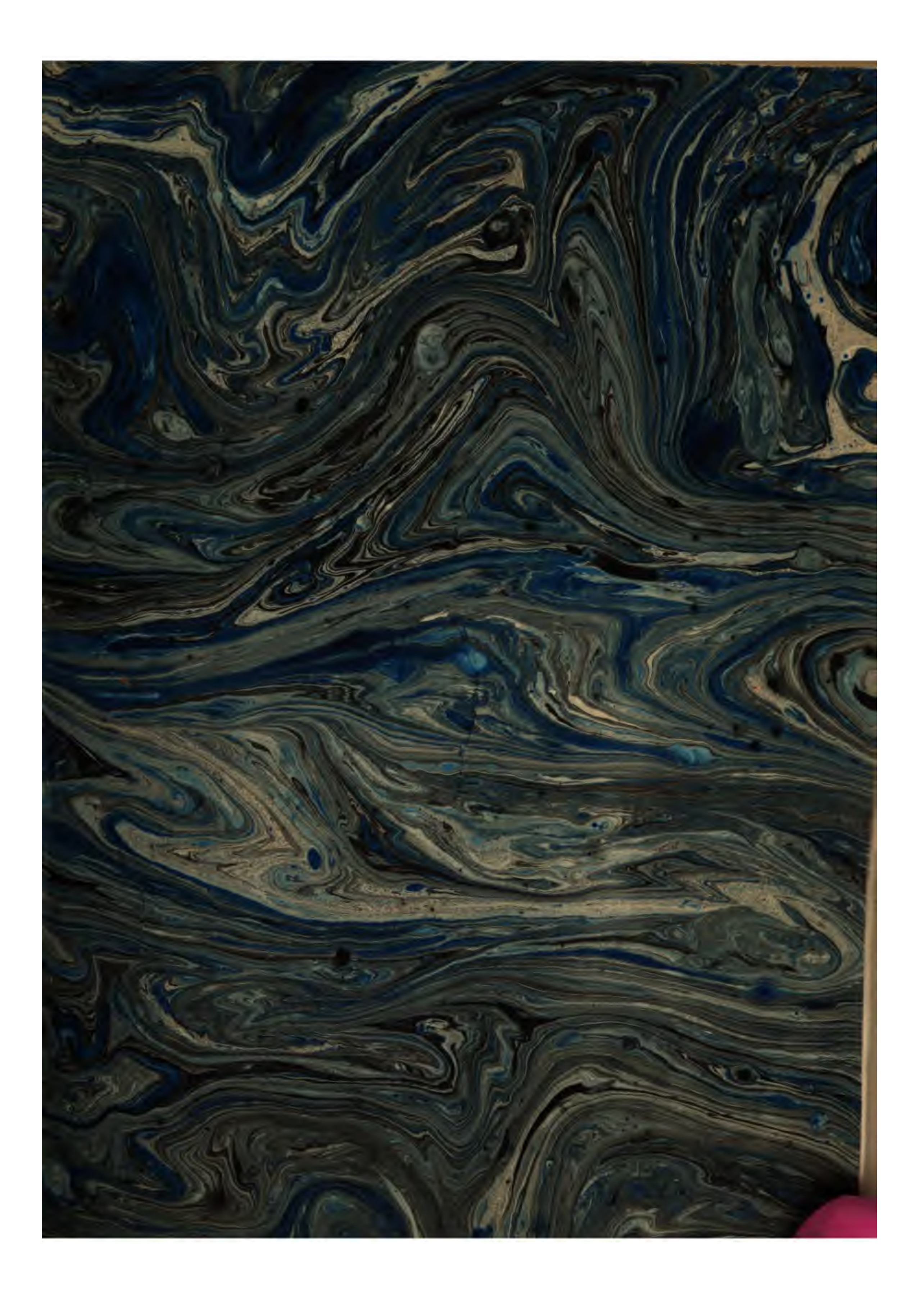




A 448956
ND
811
.S5
S48





LA PINTURA EN SEVILLA

ESTUDIO SOBRE

LA ESCUELA PICTÓRICA SEVILLANA

DESDE SUS ORÍGENES HASTA NUESTROS DIAS

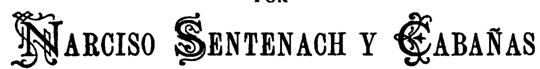
CONTIENE ADEMÁS UN EXÁMEN

DE LAS MINIATURAS, LAS VIDRIERAS DE LA CATEDRAL

Y

LOS AZULEJOS DE TRIANA

POR

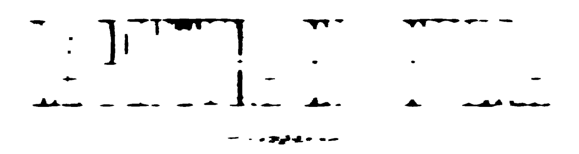

NARCISO SENTENACH Y CABAÑAS

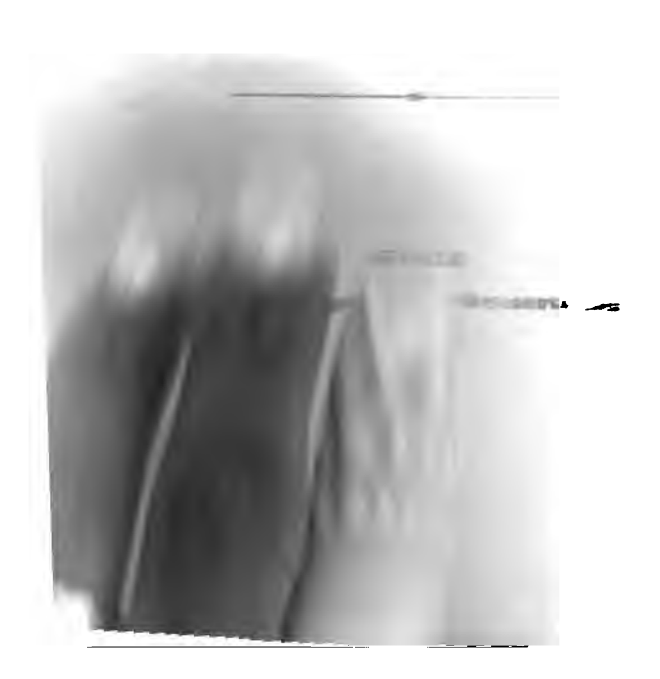
Licenciado en ámbos Derechos y en Filosofía y Letras é Indivíduo
Correspondiente de la Academia de Bellas Artes
de San Fernando

SEVILLA

Establecimiento tipográfico de GIRONÉS Y ORDUÑA, Lagar 3.

1885





LA GRAN PINTURA



I

PRELIMINAR

Interesa hoy más que nunca el exámen de la historia en cuanto se refiere al acrecentamiento de la cultura humana. Más se atiende en nuestros dias al espectáculo de los esfuerzos hechos en este sentido, que al de las luchas de los pueblos y las razas entre sí; más se aprecian las conquistas de recursos y secretos encaminados al progreso, que los heróicos hechos realizados por nuestros antepasados, marcándose tal direccion muy especialmente en lo que concierne á las bellas artes, y entre todas á la pintura, llevada al más alto grado de esplendor por los antiguos maestros españoles.

Ciñéndonos á ella, debemos consignar que las escuelas diversas en que se divide tienen tal razon de ser, que nunca desaparecerán las diferencias. Podrán éstas tener más ó ménos valor local, segun varie más ó ménos tambien el aislamiento ó fácil comunicacion de los hombres entre sí, pero el medio en que

el artista vive ó toma su savia en los años tiernos de su vida, y el espíritu del país, imposible de borrar, influyen de tal modo, que siempre, en determinadas y propias localidades, florecerá más lozanamente el ingenio artístico, con distintas tendencias, segun la tradicion y espíritu con que se haya amamantado.

Á Sevilla, por felices disposiciones, toca el ser plantel perpétuo de genios artísticos, pero de tal espontaneidad y vida, que el legado de sus innumerables maestros constituye una de las más ricas, propias y avaloradas escuelas. Únese á esto tambien que la serie es tan contínua, los claros tan escasos, sobre todo despues de los últimos descubrimientos, que podemos decir en absoluto que es hoy la escuela pictórica sevillana de las más completas y conocidas de todas ellas, desde sus orígenes hasta nuestros dias.

Pero ante todo, ¿tiene individualidad propia la escuela? Y siendo esto así, ¿cuáles son sus caractéres diferenciales? En cuanto al primer punto, poco hay que insistir en la prueba; basta recorrer las producciones de las demás provincias andaluzas para convencernos de los mayores títulos que posee la sevillana para ostentar la representacion neta de la pintura andaluza: fuera de que con las demás no admite la competencia, ni por el número de sus autores, ni por la importancia y carácter de sus obras, atendiendo á este último, en ninguna se ven tan puros ni distintos como en ella aquellos principios que la hacen sintética y especialísima.

La escuela pictórica sevillana se diferencia esencialmente de todas las otras más renombradas por contener un elemento de que éstas ó carecen ó contienen poco desarrollado; el orientalismo que la in-

forma en su más exterior aspecto, pero aplicado á los más altos fines, en fusion extraña con el espíritu septentrional que constituye su fondo, dando vida á un arte especialísimo y con un bello resultado extraordinario.

En arquitectura produce esta fusion el estilo mudejar; en poesía, la escuela sevillana, clásica en el metro, pero con triste acento árabe; en pintura, en fin, la perfectamente caracterizada de que nos ocupamos, deslumbradora en la forma, pero profunda, mística, filosófica y valiente en su concepcion. Es una amalgama realizada con singular acierto, y constituyendo su especialidad el elemento oriental, hasta el punto de que si los árabes hubiesen ejercido la pintura, no le hubieran impreso otro carácter.

Por esto, su más constante cuidado es el color, que nunca se apaga, que se presenta dominante en los autores más característicos, y que siempre se salva, hasta en manos de los artistas de la decadencia.

Pero este mismo color con un matiz singular, que produce el que todos los cuadros sean tan brillantísimos como armónicos, con *oriente* como las perlas y piedras preciosas, por lo que es preciso considerarlo como la última palabra en calidad y efecto fascinador.

Otro carácter, debido á la naturaleza tan lozana en que se desarrolla, es que desde luégo se presenta observadora fiel del exterior, naturalista desde el primer momento, hasta hacerse completamente armónica con el medio en que vive, llegando por ello á parecer falsa algunas veces para los que desconocen esto, pero demostrando así su gran personalidad, y consiguiendo tal resultado, no por el minuciosísimo procedimien-

to del análisis, sino por la generalizacion sintética, propia del espíritu meridional.

Mas apesar de todas estas cualidades, ¡qué gran sentimiento en el fondo! ¡Qué profundidad filosófica dentro de la más pura ortodoxia!

Nada superior presenta en tal sentido el arte del Norte, y de esto nos convenceremos al tratar de las apasionadas composiciones de Murillo, de los filosóficos pensamientos de Valdés y de las magistrales obras de Zurbarán, grandes pintores todos de los católicos principios.

La escuela sevillana es, pues, por su forma eminente colorista, por sus tendencias sintéticamente naturalista, y religiosa cristiana casi en absoluto por su fondo.

Su historia no comienza hasta la reconquista de la ciudad: la tradicion cuenta que el Rey Santo oró ante imágenes ocultas desde la época visigoda y musulmana; pero esto lo afirma la misma piedad con que se las venera, que para ennoblecerlas más remonta su orígen á la mayor antigüedad.

La permanencia de la córte en Sevilla desde la reconquista hasta la muerte de D. Pedro I hace que durante este período adquiera la ciudad gran preponderancia, señalándose como inmediata consecuencia en el florecimiento de las bellas artes; mas despues del acontecimiento de Montiel, la ciudad decae visiblemente, vuelve á renacer un tanto en los tiempos de los Reyes Católicos, y no hubiera tenido despues tan brillante historia, á no ser por el descubrimiento de las Américas, suceso lo más importante para Sevilla, pues á él debe en gran parte su suerte en los tiempos modernos.

Todos estos movimientos se notan muy señaladamente en la historia de la pintura sevillana, sirviendo ellos casi de base para la clasificacion de los períodos en que podemos dividirla.

Á los tiempos comprendidos entre la reconquista y la muerte de D. Pedro corresponden las primeras manifestaciones del arte pictórico hispalense, consistentes hoy en imágenes de la Vírgen, ejecutadas al fresco directamente sobre el muro de las iglesias, siguiendo más bien el estilo románico que otro alguno. Vemos ya aparecer al segundo período como derivado inmediato de la escuela levantada por Juan Van-Eyck, y con su mismo procedimiento, ó sea empleando ya el color al óleo. Pertenecen á él una serie de tablas perfectamente acabadas, realistas detenidísimas en el detalle, con las figuras completamente fuera de la proporcion clásica, de melancólico aspecto, vestidas de riquísimos paños estofados con plegados angulares y predominando en todo la línea recta; verdaderas filigranas, alardes de conclusion, pero faltas aún de perspectiva aérea y llenas de contrasentidos por el dominio del simbolismo todavía.

Al final de esta época comienza á iniciarse una transicion al arte que ha de venir, al clasicismo pagano, al renacimiento italiano en una palabra. Las formas de la antigüedad, desenterradas despues de tantos siglos, han de imponerse en todo el mundo artístico, así que el impulso del Titan de Florencia, unido al de Rafael de Urbino, llega á Sevilla á su debido tiempo, dando vida primero á otro subperíodo y cambiando despues de esta transicion el gusto por completo. Luis de Vargas, Sturmio y Pedro Campaña son los apóstoles de este nuevo arte.

Pero su grandeza era artificial. Se trataba de dar vida á un cadáver, y á esto no llega el poder del hombre: además, aquel arte antiguo era puramente formal, y en aquellos tiempos no podia llenar la forma por sí sola todo lo que podia concebirse; el espacio habíase ensanchado, no se podia volver atrás y el clasicismo puro era imposible.

El arte necesitaba hacerse más humano, emprender un camino de perfeccion, pero no podia llegar al término que se pensaba.

Pasado aquel delirio por la forma, se sintió la influencia de las ideas filosóficas que entónces comenzaban á reinar; comenzóse la observacion del mundo exterior, fueron desatendiéndose por deficientes los modelos griegos y romanos, y sin esfuerzo cayó en el naturalismo, distinguiéndose la escuela sevillana como una de las más observadoras, si bien poseida de gran fe cristiana, tomando todo esto como medio para sus fines.

Este es su período más brillante; á él pertenecen los artistas de fama universal que cuenta; en él vivieron aquella pléyade de talentos colosales que nos admiran cada dia más y más, y en él tocó la escuela sevillana en lo absoluto, en lo inmortal y en el comienzo tambien de su decadencia.

Podemos, pues, dividir la historia de la pintura sevillana atendiendo á los cambios de su forma, pues su fondo siempre permanece constante, en cuatro épocas ó períodos: románica, germánica, italiana y naturalista; consignando que siempre posee un carácter propio y definido que, si bien aparece desde los primeros momentos, adquiere todo su valor en la última época, siendo las tres anteriores como la preparacion para

llegar á tener vida propia cuando se encuentre con fuerzas suficientes para ello, siguiendo en esto los mismos pasos que la pintura española en general, que recibe las lecciones de los mejores maestros para concluir por superar á todos ellos.





II

Los Frescos Primitivos [1]

Primera época. — Hemos dado el nombre de románica á la primera época, y debemos exponer las razones que nos inducen á ello y hasta qué punto aceptamos el calificativo.

Conquistada Sevilla en 1248, pasóse inmediatamente á disponer los templos que debia tener aquella ciudad devuelta á los cristianos. En los primeros momentos se bendijeron las mezquitas árabes, y en ellas se celebraba el culto católico; pero bien pronto comenzaron á construirse nuevas iglesias: casi todas éstas se enclavaron en el área de las mezquitas, llegando hasta á utilizar para capillas parte de ellas, y convirtiendo los alminares en campanarios.

Construyéronse las nuevas iglesias obedeciendo en cuanto á su planta, alzado y bóvedas á las reglas del arte ojival, pero siguiendo en el adorno de sus puertas, ventanas y demás huecos, en su ornamen-

tacion en general, ya la tradicion apénas alterada del gusto románico, ya las inspiraciones de la airosísima y encantadora arquitectura árabe, que encontraron tan ostentosa en la ciudad reconquistada, y que copiaron despues fielmente por mucho tiempo en casi todas las construcciones.

Así se ven en la mayor parte de las primitivas parroquias portadas, ventanas y bóvedas que no tienen de ojivales más que el apuntamiento de sus líneas ó el trazado general, unido á ajimeces, huecos y planos enteros de pared, que á no conocerse su historia pasarian por de mano de los árabes, siendo tambien muy rara la que no está cubierta por un riquísimo arteson de alfarje, trazado segun el más puro arte mahometano.

Sobre los muros de estas singulares iglesias y de las mezquitas consagradas se trazaron las primeras imágenes, apareciendo de este modo el arte pictórico sevillano.

Á tres imágenes murales de la Vírgen se reducen hoy las muestras de la pintura en la primera época, todas de gran tamaño é interesantísimas por sus tradiciones y valor arqueológico. Son éstas la de la *Antigua* en la Catedral, la de *Rocamador* en San Lorenzo y la del *Coral* en San Ildefonso, todas bastante semejantes, si bien notándose en ellas características diferencias, que permiten el señalarles algun órden cronológico.

Acontece con estas primitivas pinturas lo que con nuestra poesía más antigua: ámbas primeras manifestaciones del arte son anónimas, y ámbas encierran en sí una tradicion que constituye su vida. Á ninguna de estas pinturas podemos señalar autor; para esto ha de

pasar mucho tiempo todavia: los que las ejecutaron no pretendieron inmortalizarse por ello; era aún muy humilde su trabajo, y ponian muy poco de su parte, pues en sus obras se ajustaban á los patrones y cánones del decorador religioso, si bien en el caso que tratamos se revela ya el espíritu independiente español, pues las imágenes primitivas de las Vírgenes sevillanas son muy singulares y revelan una inspiracion particular en sus autores.

Á todas ellas se les concede en general una antigüedad mayor que la que realmente tienen; se hace remontar su orígen á épocas antiquísimas, fundándose en la tradicion que á cada una se le aplica, siendo la más notable la de la Vírgen de la Antigua.

Impaciente está el Rey San Fernando en el cerco de Sevilla: éste se prolonga ya más de un año, y las murallas están intactas. El Rey arde en deseos de tomar la ciudad y fia en el auxilio del Cielo. Aquella noche pide proteccion á la Vírgen de la Antigua, que sabe existe en la mezquita, donde oculta desde el tiempo de los godos se ha mostrado á los árabes con tal majestad, que anonadados doblan involuntariamente ante ella la rodilla. ¡Qué haria por ver aquella imágen el Rey San Fernando! Ora más y más, y cuando es más grande su fervor siéntese envuelto en una atmósfera de luz, oye los cantos celestiales y el aleteo de los ángeles, y nota que lo transportan en sus brazos por el éter, hasta llegar á la presencia de la divina imágen, que adora y bendice, miéntras lo custodia la celestial legion, las espadas de fuego desenvainadas. Levántase y sus pasos vacilan; su espada se ha enredado en sus piés; vuelve en sí y se encuentra en una de las puertas de la ciudad.

Esta tradicion, que—como dice Ortiz de Zúñiga—«dudarla pareceria temeridad á cualquier fino y devoto sevillano,» es la que recuerda el fresco de la Catedral.

Á la Vírgen del Coral de San Ildefonso se le hace remontar tambien su origen al tiempo de los visigodos y se la cree muy adorada por históricos personajes; y de la de Rocamador se cuenta que existiendo desde el tiempo de los árabes en una ermita ú hospitalillo contigua á la iglesia de San Lorenzo, que entónces era mezquita, se trasladó por sí sola una noche, milagrosamente, á su actual sitio, cuando tomada Sevilla se convirtió en templo cristiano el que ántes lo habia sido árabe.

Analizando ahora estas primitivas pinturas con arreglo al criterio arqueológico nos convenceremos más y más de lo que ántes afirmábamos. De ningun modo se pueden considerar estas obras anteriores á la reconquista; absolutamente ninguno de los caractéres privativos de las Vírgenes bizantinas convienen con ellas, aunque su aspecto general recuerde este orígen desde luégo. Por su actitud, sus contornos, su expresion de dulzura, la colocacion del Niño Jesus y los detalles ornamentales, como las coronas y trajes, se encuentran fuera de tal arte, por lo que es completamente impropio aplicarles el calificativo de bizantinas, pudiéndose cuanto más considerarlas como románicas, si bien, como más adelante veremos, no sea esta palabra la más propia.

La *Vírgen de la Antigua* de la Catedral es sin duda la más remota, notándose entre ella y las otras dos las más esenciales diferencias. Aparece trabajada directamente sobre el muro, rehundidos todos los adornos, tanto los del fondo como los de las ropas, hasta

el punto de que apénas quedan lisos los planos para el rostro y demás carnes: esto nos proporciona la evidencia de que no han variado sus contornos, esbeltos y elegantes, si bien dejando ver muy palpablemente el estilo de su trazado.

Aparece la imágen de tamaño mayor que el natural, de pié, sobre fondo dorado. Su cabeza, rodeada como la del Niño por un ancho nimbo, está cubierta por el manto formándole una especie de toca ó mantilla; bajo él viste larga túnica con manga sumamente estrecha, plegada desde su parte superior y ligeramente ceñida al cuerpo: lo mismo el manto que la túnica aparecen ser de riquísimo brocado blanco con rameados de oro. Tiene al Niño Jesus en el brazo izquierdo, al que ofrece una rosa con la mano derecha: el Niño está en actitud de bendecir con su diestra y viste túnica morada de la misma labor que la de la Vírgen: tres ángeles, posteriormente restaurados, sostienen una corona en el aire sobre la cabeza de la última.

Estudiados detenidamente el trazado, los paños, el rostro y demás pormenores de la imágen, y comparándolos con los demás monumentos que se le asemejan, nos convenceremos de que su ejecucion no avanza más atrás de los últimos años del siglo XIII ó principios del XIV; siendo, por lo tanto, la más antigua pintura sevillana que poseemos, ejecutada primitivamente sobre el muro de la mezquita mayor, convertida en catedral por los cristianos, y trasladada más tarde al sitio que hoy ocupa cuando se terminó su actual capilla.

Pero si vemos que en la Vírgen de la Antigua aparece aún la manera del artista románico, redondeando la línea, acordándose aún de la manera bizantina tanto

en el contorno como en la disposicion de los paños, en el vestido de la figura y en su aspecto general, todo esto desaparece en las otras dos imágenes de que nos ocupamos. En éstas la línea es ya angulosa, cortada, presintiendo la ojival: las cabezas de las imágenes no están cubiertas con el manto, porque éstos son de otro corte; son capas, nó mantos, y esto ya no lo permite. En cambio llevan puestas las coronas; los trajes son ménos clásicos, más ceñidos al cuerpo, acusando el corte moderno, tal en fin como se usaban en el tiempo de D. Pedro I de Castilla, al que pertenecen estas imágenes, y del que no se las puede trasladar á otro alguno.

Es sumamente interesante el estudio de este período en Sevilla, porque en él toman las artes un aspecto especialísimo. Por sí solo forma un ciclo del mayor interés, en el que el carácter general es el olvido del románico y una aspiracion casi inconsciente al ojival, con cierta influencia francesa, que produce una coleccion de monumentos muy finos y delicados, y en relacion á la figura humana una completa variacion en el modo de trazarla, adelgazándola y dándole mayor esbeltez y un movimiento hasta entónces desconocido. Varian mucho las líneas, pero acostumbrados los artistas al patron, aceptan las nuevas para emplearlas como sistema, y es carácter de estos tiempos los rostros medio de perfil, con tendencias triangulares, las coronas ceñidas y ligeramente inclinados, por lo que resulta una larga línea desde el hombro á la oreja, pues los escotes son bajos y dejan todo el cuello perfectamente al aire. Tambien se nota, tanto en las esculturas como en todas las pinturas de este tiempo, un cierto desviamiento en la cintura de las mujeres, una languidez especial,

quizá para simular la gracia de la cadera, tan constante en este período, que lo vemos repetirse siempre que se trazan figuras humanas femeninas.

Estos y otros muchos caractéres de detalle convienen perfectamente á las Vírgenes de Rocamador y del Coral, por lo que nos afirmamos en creerlas de este período, tanto más cuanto que la de Rocamador se venera en una iglesia levantada en los tiempos de don Pedro, y la del Coral ostenta todavía más claro que ninguna los caractéres que podemos llamar privativos del arte bajo este monarca de Castilla. Curiosísimo período, repetimos, que merece un estudio especial y en el que no son escasos los monumentos.

La Vírgen de Rocamador aparece al presente en un muro de la iglesia de San Lorenzo, de pié, con el Niño en el brazo izquierdo; éste bendice con la mano derecha, y con la izquierda sujeta un pajarillo. Viste la Vírgen corpiño, falda de brocado azul y capa carmesí con galones y golpes de oro, y el Niño túnica y capa tambien carmesí con adornos asimismo dorados. La parte superior de la imágen se destaca sobre un fondo dorado, y la inferior sobre un pavimento de alicatado, que pretende estar en perspectiva: en la línea de union de este zócalo con el fondo se lee en una banda la leyenda *Santa Maria de Rocamador;* ámplios nimbos rodean las cabezas de la Vírgen y el Niño, y dos ángeles, con incensarios en las manos, ocupan los ángulos superiores del recuadro.

La del Coral, en San Ildefonso, está pintada sobre *un cañizo de cañas:* es algo más pequeña que las anteriores, y se presenta la imágen sola, sobre fondo oscuro y sin nimbos, tanto ella como el Niño. Está muy restaurada, pero se conservan sus líneas generales y al-

g unos trozos antiguos, siendo lo más puro las caras y manos: viste túnica, que fué grana, con mangas sumamente ceñidas, y capa con un gran cuello redondo y de pié. El Niño, que lo sostiene con el brazo derecho, está desnudo en su parte superior, rodeándole el cuello una cadena, de la que pende en su centro una ramita de coral; tiene un pajarillo en la mano derecha, y con la izquierda toma el cabo de una fruta que le ofrece su Madre con la misma mano. Debió tener nimbo y fondo dorado; pero el restaurador del siglo XVII seguramente lo sustituyó por una gloria bastante oscura con cabezas de querubines. Esto no obstante, las líneas generales, el plegado y corte de los trajes, la posicion y manera de la cabeza, todo nos da la evidencia de su época, que es, como decíamos, la de D. Pedro, siendo el desviamiento de la cintura tal, con respecto al tronco, que la hace aparecer como descoyuntada.

Tales son las reliquias de las primitivas pinturas sevillanas, anteriores á la introduccion del óleo; imágenes murales, acordándose de su origen bizantino pero sin poderlas calificar como tales; de gran belleza, muy superiores á otras españolas de su tiempo, y con un carácter arqueológico singular, que las hacen interesantísimas; patentizando un tanto las dos últimas las influencias francesas sentidas en Castilla por aquel tiempo, de cuya nacion vino el culto de la de Rocamador; por todo lo cual, y á falta de otro calificativo más propio, y teniendo en cuenta el retraso con que aparece la pintura respecto á la arquitectura, llamaremos románicas á estas imágenes primitivas de la pintura sevillana (2).



III

Las Tablas Ojivales.

Segunda Época. —El suceso de Montiel es de la mayor trascendencia para Sevilla; la falta de la corte la reduce á sus propias fuerzas, y apénas si lleva á cabo construccion alguna importante hasta que se levanta la Catedral, ya entrado el siglo XV.

Esto hace que en la historia de la pintura sevillana se note un hueco correspondiente á este periodo, y que hasta mediados del siglo XV no comiencen de nuevo á aparecer las muestras de tal arte, que desde entónces no vuelven á interrumpirse ni un solo dia.

Mas ¿cómo reaparece? ¿Bajo qué estilo, á qué influencia cede entónces la pintura en Sevilla?

Verifícase en estos tiempos un hecho necesario para lo que habia de acontecer é indispensable para el florecimiento del arte nacional: tratamos de la *educacion* del arte pictórico español.

La pintura española se forma bajo la tutela de

los mejores maestros, siguiendo en sus principios los consejos de los italianos y neerlandeses, segun las relaciones marítimas que sostienen los diversos reinos en que la Península se encontraba dividida.

Porque es muy notable lo que con las artes entre nosotros acontece. Miéntras Aragon acepta las lecciones de los maestros italianos, Castilla sigue en un todo á la escuela neerlandesa, con quien sostiene constante comercio. Aragon, con sus guerras y conquistas por el Mediterráneo, llega á conocer la adelantada Italia, que le impone las dulzuras de su arte á la primera impresion, comenzando por adquirir obras de los más afamados artistas para poderlas despues ejecutar segun su estilo.

Pero la separacion entre Aragon y Castilla era tal, que hasta más tarde no han de notarse en esta última las influencias que reinan en la primera. Castilla permanece aislada de este movimiento; su vida tiene otro objeto: áun existen en su territorio los árabes que la preocupan; sus relaciones con los países del Mediterráneo son escasas, y todo hace que el arte siga en ella otras lecciones ménos paganas, que las escuelas del Norte sean sus maestras, al punto de que apénas si se conoce en ella la influencia italiana hasta la union de los dos reinos por los Reyes Católicos. Si alguna influencia sensual viene á influir en los castellanos es la oriental, en gran modo por cierto, por lo que podemos considerar estos tiempos como los más verdaderamente mudejares.

Las relaciones marítimas de Castilla eran más directas por el Cantábrico con las naciones del Norte, con Holanda y los Paises Bajos, y desde mucho tiempo hacía importaba productos artísticos de aquel país,

uno de los centros pictóricos más antiguos y adelantados en aquella época. Así que cuando el insigne Juan Van-Eyck llegó á España en su viaje oficial de 1429 encontró muy preparados á los castellanos para recibir sus enseñanzas, y su escuela tomó francamente entre ellos carta de naturaleza. No es esto decir que en absoluto se desconocieran aquí las muestras del arte italiano, sino que no era éste el aceptado como modelo por los artistas, quizá porque encontraban más pureza y espontaneidad en el otro, y, sobre todo, más armonía en su modo de sentir.

El viaje de Van-Eyck por Castilla tuvo una doble importancia, no tan sólo por el estilo que imponia, sino porque enseñó á los españoles el procedimiento al óleo, que tanto cambió la faz de la pintura.

Por los años de 1429 una tregua tenía suspensa la lucha entre árabes y castellanos. Gobernaba á estos últimos el rey D. Juan el II, aquel rey tan amante de las letras y de las artes: la corte estaba en Valladolid, y habíanse terminado las fiestas celebradas en obsequio de D.ª Leonor de Aragon, que pasaba para Portugal, donde habia de casar con el príncipe D. Duarte. El duque de Arjona, D. Fadrique, uno de los señores que más figuraban en las grandes fiestas de la Casa Real, presentó un dia al jóven artista Van-Eyck, que llegaba de Portugal, donde habia retratado á la infanta D.ª Isabel, con quien habia de casar su señor Felipe el Bueno.

Todos quedaron admirados de sus obras; nadie habia visto cosa semejante; en nada se parecian á las mejores hasta allí ejecutadas, ni en el dibujo, ni en el color, siendo éste tan brillante, tan sólido y transparente, que admiraba á todos, sin que pudie-

ran adivinar cómo se habia conseguido aquel resultado.

Á la llegada de Juan Van-Eyck el procedimiento de la pintura dejaba mucho que desear: desleíanse los colores en líquidos que los hacian poco sólidos y cuya mezcla no se prestaba á los primores del color. Este procedimiento era el martirio de los pintores, viniendo el de Van-Eyck á salvar todas las dificultades. Eran sus materiales ménos ingratos; permitian sus colores ligarse en gradaciones dulcísimas; resultaban sus tablas brillantes y llenas de frescura, lo que unido á su solidez inalterable resultaba un método tan preferible al antiguo, que una vez conocido no se podia por ménos que aceptar para siempre.

Pero no es su procedimiento lo único que Van-Eyck trajo á España. Como artista era notabilísimo; sus obras aparecen como las más selectas de su tiempo en su escuela entónces tan adelantada, siendo á la vez el más puro y espontáneo pintor ojival, por lo que su personalidad artística vale tanto que funda una gran escuela á la que permanece fiel la pintura española por más de medio siglo, y donde comienzan realmente nuestros artistas á demostrar sus excepcionales aptitudes.

El estilo de Juan Van-Eyck, tan serio, tan reflexivo, hizo la mayor fortuna en Castilla. Era por otro lado el complemento del arte arquitectónieo ojival, tan bien sentido por los castellanos que parecia haber nacido entre ellos, de tal modo con él se habian connaturalizado. Lo que en Italia no fué posible, por oponerse á ello la tradicion y la sangre pagana de sus hijos, se verificó en España con la mayor franqueza. En Castilla no habia ideas arraigadas y satisfizo por completo á su espíritu el arte germánico.

Bien pronto fué conocida y ejecutada en Sevilla la nueva pintura, siendo como el patriarca de ella el insigne Juan Sanchez de Castro. Este es el primer nombre de pintor que aparece en la escuela sevillana y del que gracias á recientes descubrimientos conocemos hoy notabilísimas obras.

Brillante comienzo tiene la serie de tablas al óleo, pues las más antiguas sin duda son las ocho que hoy se custodian en la iglesia de San Benito de Calatrava, pertenecientes al antiguo retablo mayor. Son otras tantas bellísimas y delicadas muestras del pincel de los primitivos artistas de este período, que llegaban á concluir asombrosamente sus obras en los detalles más insignificantes, ciñéndose en su estilo por completo al arte del Norte. Sus motivos son ocho Santos de la mayor devocion. San Sebastian, Santa Catalina, San Juan Bautista, San Andrés, San Cristóbal, San Anton, San Antonio de Padua y San Buenaventura. Todos ellos, ménos los monjes, visten costosos brocados. San Sebastian luce un elegantísimo traje cortesano de gran gala; Santa Catalina es el tipo de la más bellísima mujer del Norte, y el San Cristóbal viste una túnica corta y está en actitud de pasar el rio.

Al ver aquellas lujosas y elegantísimas figuras, aquellos tipos y aquellas cabezas tan rubias, tan románticas, creyérase que estas pinturas proceden de las orillas del Rhin; pero al ver tambien que estos personajes pisan todos, ménos el San Cristóbal, un suelo de azulejo alicatado puramente sevillano; que el San Cristóbal es idéntico al de San Julian, que luégo estudiaremos, hasta en la particularidad de llevar colgados del cinturon dos pequeños peregrinos, que de este modo pasan el rio, y para expresar simbólicamente la

fuerza, con el candor propio de aquellos tiempos, representaron á ámbos colosos llevando en el brazo una rueda de molino, no podremos por ménos de quedar admirados de tan extraña fusion, pues ha llegado el artista sevillano á sentir como un aleman y á pintar despues como pudiera hacerlo un hijo del Asia.

Estas notabilísimas obras aparecen sin firma, pero bien se pueden atribuir á Juan Sanchez de Castro en su primera época, cuando se ceñia en todo al estilo del Norte y era ménos espontáneo en la ejecucion. Los tipos, trajes y objetos de la corte de los Reyes Católicos se ven en ellas fielmente interpretados, y si hiciéramos una monografía veríamos esto confirmado hasta en el dibujo del brocado de sus riquísimos paños.

Pero llegamos ya á estudiar obras firmadas por el patriarca de la escuela en un gran lienzo sobre tabla que existia hasta hace muy poco tiempo desconocido tras un altar de la parroquia de San Julian. El mal estado de su parte inferior, aserrada en sus dos esquinas, habia hecho desaparecer la firma del autor; pero en el manuscrito de la Biblioteca Colombina titulado *Discurso histórico de la Vírgen de la Hiniesta,* que se venera en la misma iglesia, en las páginas 361 y 62 dice así:

«Está en un cuadro de lienzo, algo grande, una imágen de Nuestra Señora, sentada en una silla, que remata en uno como dosel ó sitial. Tiene el rostro muy hermoso.... Tiene el Niño sentado á la mano izquierda y muy parecido al de la Hiniesta. La túnica y manto de la Vírgen es azul, como el de la Hiniesta, aunque se diferencia porque está matizado de unas flores grandes de oro. Tiene en la mano un rosario de cuentas coloradas, como corales, engarzados en un cordon blanco, y el Niño lo tiene asido con ámbas

manos. Al pié de la imágen está un rótulo escrito con letras góticas, que denotan su antigüedad, el cual dice:—*Sancta Maria Dei gratia.*—Al lado derecho de la imágen, que está pintado San Pedro, está arrodillado un hombre, vestido de negro á lo antiguo, que lleva la ropa casi hasta los piés.... De su boca suben hácia el rostro de la imágen estas letras góticas que dicen:—*O Domina mea Sancta Maria, ora pro me pecatore.*—....Á sus piés tiene tambien estas letras góticas, que manifiestan su nombre y oficio, que dicen *Juan Sanchez de Castro pintor,* el cual debió de pintar aquel lienzo» (3).

La descripcion conviene en un todo con el lienzo sobre tabla de que tratamos, siendo lamentable en extremo la mutilacion de los dos ángulos inferiores, efecto de lo cual ha desaparecido por completo la figura orante del fundador, quedando sin embargo la cinta que de su boca salia con las palabras *O Domina mea Sancta Maria, ora pro me pecatore.*—Tambien se destruyó la firma del autor, que segun la descripcion ántes dada aparecia al pié de la figura orante.

Tenemos, pues, una obra importantísima de Juan Sanchez de Castro, el primer pintor al óleo sevillano, la que está ejecutada siguiendo con la mayor fidelidad el gusto eyckiano puro, perfectamente interpretado por el artista, si bien imprimiéndole un tanto el carácter local, tanto en los tipos como en la ejecucion, por lo que obtiene más galanura y riqueza. Así podemos inaugurar la lista de autores sevillanos con un monumento notabilísimo, tanto por sus dimensiones (2,46 metros de alto por 2 metros de ancho), como por su valor artístico arqueológico.

Otro ejemplar, firmado por el mismo autor, po-

seemos en la misma iglesia de San Julian, con más la fecha de su ejecucion, 1484, aunque restaurado y pintado casi de nuevo en 1828. Es un San Cristóbal colosal, en el que apesar de la moderna restauracion áun se puede distinguir el estilo á que pertenecia, un tanto más arcáico que la tabla, si bien podemos atribuir esto á sus dimensiones y procedimiento, asemejándose mucho en su totalidad y pormenores al anterior citado de las tablas de San Benito.

El segundo nombre que se cita en la cronología de los pintores sevillanos es Pedro Sanchez, hijo de Juan Sanchez, que en 1492 recibia ya el valor de los *Misterios* que habia pintado para la Catedral.

Posible es que fuera uno de éstos la curiosa tabla que conserva en su poder el conocido coleccionista Sr. Cepero, firmada po Sanchez y que representa el entierro de Cristo, obra interesantísima para la escuela sevillana, revelando su autor, si no tanta correccion y pureza como su padre, una personalidad y carácter local que indica la constante aspiracion de los pintores sevillanos á seguir sus propios impulsos: en esta tabla aparecen ya los fondos de paisaje.

Algunos han atribuido al mismo las pinturas de la capilla de las Doncellas; pero esta opinion, como más adelante veremos, carece por completo de fundamento.

Otro artista de purísimo gusto eyckiano, y al que debemos una muestra de su gran ingenio, es Juan Nuñez, del que existe en la sacristía de los Cálices de la Catedral una interesantísima obra, que á no ser por la firma creeríamos traida de Flándes, tan bien interpretado está aquel estilo: hasta carece de dorados, constantes en todas las tablas sevillanas, y en su

fondo en vez de éstos vemos las características lontananzas de aquel país, con sus tintas azuladas, sus torres terminadas en agudos chapiteles y sus bien cuidados jardines. Representa á la Vírgen al pié de la cruz con Jesus muerto en sus brazos, San Miguel á la derecha y San Lorenzo á la izquierda, y el retrato del donante á los piés del San Miguel.

Casi debemos creer que Juan Nuñez, aunque sevillano, viajó por Holanda, donde aprendió la pintura con tanto aprovechamiento.

Las últimas tablas neerlandesas de este período que tenemos en Sevilla son las catorce del retablo de batea de la capilla de San Bartolomé en la Catedral, pintadas en 1504, si bien no podemos considerarlas puras en su estilo, pues comienzan á aparecer en algunos pormenores de ellas elementos italianos de ornamentacion que no vemos en las anteriores. Estas tablas son de autor desconocido y forman uno de los más interesantes retablos de la Catedral. Con ellas se puede equiparar otra de gran belleza, que representa á Santa Catalina y San Miguel, en la parroquia de San Andrés, y que firma *Majorga*.

Despues de estos ejemplares comienza ya á operarse claramente la influencia del Lacio, produciendo un interesante subperíodo de transicion al clasicismo que ha de venir, en el que, tomando cada vez más valor los elementos italianos, concluyen por desterrar los de la escuela antigua neerlandesa.

Inaugúranlo unas tablas que forman otro bellísimo retablo de batea en la capilla del Seminario Conciliar, el monumento más bello que posee Sevilla perteneciente al arte ojival. El autor de ellas nos es desconocido; no así la fecha de su ejecucion, que pode-

mos determinarla por la de la fundacion de la iglesia, que fué en 1508, por D. Rodrigo Fernandez Santaella, arcediano de la Reina y canónigo de la Catedral. Algunos han querido atribuir á estas tablas por su aspecto un orígen extranjero, lo que no es admisible dada la reproduccion en ellas de imágenes sevillanas, el retrato del fundador y otros accesorios puramente locales. Otros las han calificado de Juan Sanchez de Castro, opinion fuera de todo fundamento, y nosotros vemos en ellas las primeras obras ejecutadas en Sevilla por un notabilísimo pintor, que se presenta con nuevas tendencias, respetando la tradicion ojival, pero introduciendo á su vez un acentuado italianismo, unido á un carácter español naturalista tan marcado, que da á sus cuadros el mayor interés. Tratamos del insigne Alejo Fernandez.

En 1508 llegaron á Sevilla, procedentes de Córdoba, para terminar el retablo mayor de la Catedral, los hermanos Fernandez, Alejo y Jorge, el primero estofador y pintor, el segundo diestrísimo en el manejo del mazo y el cincel. Pocas noticias quedan de sus vidas: se ignora el lugar de su nacimiento y la escuela en que aprendieron, pero sus obras indican algo de esto último: á los dos hermanos anima el mismo espíritu, en ámbos encontramos caractéres aprendidos ó inspirados en el arte italiano.

Fijándonos en Alejo vemos en él una marcadísima influencia de aquella escuela, pero sobresaliendo más que nada por un carácter tan español, que ninguno de sus tipos deja de ser nacional: todos ellos están inspirados en los que constantemente veia, y áun vemos en nuestro suelo, lo que unido á un color castizo y brillante, y una ejecucion franca y atrevida,

nos lo hacen considerar como un artista distinguidísimo, como un genio de la pintura sevillana. Su influencia fué tal, que desde entónces no volvió á mostrarse puro el estilo neerlandés, y por lo pronto todos los artistas siguieron sus tendencias italianas, y más tarde en los pintores del siglo de oro, como en Roelas, Zurbarán y el mismo Velazquez, se nota lo mucho que les impresionaron las obras de este autor.

Notables son todas las que de él nos quedan: en las primeras, luciendo su habilidad en el estofe, que era su especial profesion, los emplea con gran abundancia en sus tablas, cuyas figuras se ciñen mucho al gusto dominante; pero al cabo abandona todo esto y se hace cada vez más pintor, más italiano, y sobre todo más naturalista. Los dos ejemplares superiores que indican este paso son la Vírgen de la Rosa, en Santa Ana de Triana, y la Adoracion de los Reyes Magos, en la sacristía Mayor de la Catedral.

En el primero aparece una hermosa Señora sentada majestuosamente en un ancho sitial de elevados brazos, cuyo alto respaldo lo cubre un paño de brocado de oro: viste ámplia túnica de terciopelo rojo con galon de oro; un ligerisimo velo cubre su bellísima cabeza; imperceptible tul resguarda su cuello alabastrino, y un gran manto de recamado tisú la envuelve entre hermosos y angulares plegados. Tiene esta Señora en sus brazos un lindísimo Niño, que hojea un libro, de lo que ella lo distrae ofreciéndole una blanca rosa; en tanto, dos ángeles á los lados del sillon admiran tan divino grupo y entonan cánticos de alegría, miéntras otros dos en el aire descorren las cortinas que ocultaban aquella tierna escena. ¡Oh, y qué ricamente crujirian las vestiduras si se levantase

y anduviera aquella figura! ¡Qué hermoso y distinguido es todo aquel conjunto! Es el mayor ejemplo de elegancia que presenta la pintura en Sevilla, sin un detalle vulgar, sin un tilde prosáico. ¡Y despues el tipo de tabla es tan marcadamente nacional! La cabeza de la principal figura posee toda la fisonomía y expresion de la antigua dama española, tan respetuosa como amable, tan natural como distinguida: aquella figura no nos es desconocida; es, en fin, la apoteósis del tipo femenino español en la Edad media. De tal modo interpretó el misterio de la Vírgen Madre este artista singular; quizá de un modo algo profano, pero con una suprema belleza.

La otra gran obra de Alejo Fernandez, la Adoracion de los Reyes Magos, es toda una soberbia composicion: bajo un ruinoso pórtico plateresco está la Madre de Dios con su Hijo en los brazos y detrás aparece San José. De los tres Reyes, el más anciano se arrodilla, coloca su diadema á los piés de la Vírgen y adora al Niño: otro, de pié, lo mira con sorpresa, y el de raza negra lo contempla admirado: á lo léjos se ven los criados y camellos, y en el cielo brilla la estrella que los ha guiado. La majestad se contiene en aquellas figuras: las cabezas de los personajes no pueden ser más nobles; la de la Vírgen majestuosa, la del anciano y venerable Rey que adora al Niño hermosísima, y la del otro que permanece en pié tan simpática como expresiva; pero todas con tal modelado, hechas con tal espontaneidad y franqueza, que poco le es dado avanzar despues en esto á la pintura. Tambien son puramente españoles aquellos rostros, aquellos detalles y aquel color.

La ejecucion de estas dos obras no puede ser más

notable, cada cual por su estilo; el dibujo correctísimo; el color fresco, brillante y simpático; la entonacion vigorosa y sostenida. En la primera abundan los dorados y el estofe, y el modelado es algo endeble; en la segunda el oro ha quedado tan sólo para los nimbos de la Vírgen y el Niño y la estrella que guió á los Reyes; y, como decíamos ántes, el modelado y toque de las figuras son verdaderamente prodigiosos.

Otras muchas obras se conservan en Sevilla de este autor: de él son las tres grandes tablas de la sacristía alta de la Catedral; á él se atribuyen tambien los ocho asuntos de la vida de la Vírgen en la parroquia de San Julian, y las dos tablas de Santa Ana de Triana, que representan otra Adoracion de los Reyes Magos y una Santa Justa y Rufina. Quizá tambien puedan ser suyas las tablas de la capilla de las Doncellas de la Catedral, que algunos han querido atribuir á Pedro Sanchez, hijo de Juan Sanchez de Castro.

Pero no concluye con los nombrados la lista de autores de que poseemos obras pertenecientes á este período: todavía se citan más artistas con tablas todos en la Catedral. Gonzalo Diaz pintaba en 1499 el retablo antiguo de la Magdalena, que ha desaparecido; Pedro Fernandez de Guadalupe, en 1525, terminaba el bellísimo cuadro de la Vírgen con Cristo muerto en los brazos, las tres Marías, San Juan y los Santos Varones y demás cuadros de la capilla contigua al San Cristóbal, obra juzgada con dureza por críticos impertinentes; Antonio Arfian, de Triana, el mejor fresquista de Sevilla ántes de la llegada de Vargas, pinta el San Sebastian y el San Roque que coronan interiormente las puertas del mismo nombre, y á Antonio Ruiz se le debe el retrato de Santa Bárbara. Á éstos

hay que añadir otros muchos dedicados á la iluminacion de libros de coro y pintores de vidrieras y azulejos, de los que hablaremos á su debido tiempo. Sólo sí citaremos, para completar el período, otras tablas que de él se conservan, siendo éstas un tríptico notabilísimo en la iglesia del Asilo de San Fernando, un San Telmo en la secretaría de la Universidad literaria y unas representando á San Sebastian y otros Santos en la capilla del Alcázar. El Bautismo de Cristo en el Museo y las de un altar en Santa Inés son tambien de esta época, pero no parecen pintadas en Sevilla: en el mismo caso se encuentran otras que no incluimos por la misma razon.

Como se ve, la serie de tablas antiguas sevillanas no puede ser más interesante, tanto por lo numerosa y completa como por sus cualidades artísticas, uniendo á esto su valor arqueológico é indumentario, pues como todas las de aquel estilo son un arsenal de datos en tipos, trajes y más mínimos detalles, y como representantes de una época la manifiestan tan palpablemente, que examinarlas y estudiarlas detenidamente es contemplar fielmente retratada la vida en aquellos tiempos.

Ántes de entrar de lleno en el estudio de la tercera época de la escuela pictórica sevillana tenemos que hacer un alto para ocuparnos de un histórico é interesantísimo edificio, que encierra la muestra más delicada de la pintura mural española en la Edad media. Se levanta á alguna distancia de la ciudad, en la márgen izquierda del rio, y generalmente es visitado por

el curioso viajero despues de contemplar aquellos *campos de soledad* de Itálica famosa.

Cuando vuelve del anfiteatro ve elevarse allí cerca sobre una ligera altura otro edificio de muy distinta época, que es el monasterio de San Isidro del Campo, y cuyo aspecto reune los caractéres de la guerra y de la paz, cual otros muchos de su tiempo, apareciendo como un edificio religioso militar, como un monasterio castillo.

Una vez pasada la preciosa puerta de la iglesia, de ladrillo agramilado, encuentra el viajero á un lado del presbiterio el sepulcro y estatua de D. Alonso Perez de Guzman, el Bueno, el que arrojó el puñal en Tarifa, fundador del monasterio; enfrente á su esposa D.ª María Coronel, [redacted]; en un ábside contiguo las tumbas de D. Juan Perez de Guzman, su hijo, cuya estatua yacente empuña la espada como velando el sueño eterno de su esposa, la infeliz doña Urraca Osorio, víctima de las iras de D. Pedro acompañada de su fiel criada Leonor Dávalos.

Despues de admirar el retablo mayor, obra de Montañés, pasa á los solitarios claustros, casi todos en ruinas, pero de los que áun quedan en pié los dos patios principales. El mayor todo de ladrillo agramilado, casi ojival, casi morisco, místico, pero trayendo á la memoria al risueño Oriente, bellísima construccion que sorprende é inspira al primer momento, y cuyos frescos de los claustros son del mayor interés para la historia de la pintura sevillana.

Primitivamente fueron los monjes del Cister los habitantes del monasterio; pero se corrompieron en sus costumbres con el tiempo, y su patrono D. Enrique de Guzman, conde de Niebla, por bula del Papa

los expulsó en 1431, entregando el convento á los jerónimos de Fr. Lope de Olmedo. Éstos construyeron los nuevos claustros, congéneres en su estilo y construccion con todos los monumentos sevillanos de fines del siglo XV, adornando con frescos sus paredes, estando hoy más visibles los del patio más pequeño. Sobre un asiento que corre por todo el muro se extiende una serie de Santos encerrados en marcos de lacería mudejar, idéntica á la del agramilado de la puerta de entrada: las figuras aparecen todas de pié y en medio de uno de los lienzos de pared sobresale un recuadro central que representa á San Jerónimo vestido con hábitos de la Órden, con el leon á los piés, dictando á unos frailes que aparecen sentados delante de él. Los demás recuadros están ocupados por figuras de Santos vestidos segun la profesion que tuvieron en vida, pero tal como se presentaban en los dias del autor, por lo que encontramos en ellos el tipo exacto de la castellana, del caballero, del diácono, del militar, del obispo y del papa, con la mayor fidelidad representados, como retratos fidelísimos de aquel tiempo.

La época de su ejecucion bien claramente se desprende, tanto de su estilo como de la historia del monasterio. Sabemos cuándo se posesionaron de él los frailes jerónimos; tenemos en la puerta de la iglesia, de construccion muy posterior á ésta, y en la lacería de los frescos, así como en los techos, muestras exactísimas del mudejar en Sevilla en tiempo de los Reyes Católicos; decoraban el claustro estatuas que á ningun otro autor se podian atribuir más que á Pedro Millan, por lo que atendiendo además al marcado italianismo de las figuras de los frescos y á los trajes que visten, no podemos por ménos que sostener que su ejecucion

fué sin duda en el último tercio del siglo XV, bajo el reinado de los Reyes Católicos, juicio en que nos afirmaremos más al estudiar las miniaturas de los libros de coro de la Catedral, donde veremos perfectamente marcado el orígen de estas pinturas.

En cuanto á su mérito artístico es grande; quizá sean los mejores frescos de la Edad media que existen en España: tienen extraordinaria correccion en el dibujo, y están ejecutados con gran limpieza y valentía, causando lástima el que manos criminales hayan maltratado casi todos aquellos rostros venerables. Ahora ya podemos penetrar de lleno en el período italiano de la escuela pictórica sevillana.





IV

El Renacimiento.

Tercera época.—Nos hemos detenido algun tanto en los detalles del período anterior, por la falta de clasificacion en los ejemplares y la sobra de confusiones que acerca de ellos hemos encontrado: desde ahora que las fechas y autores nos son conocidos procederemos á más grandes rasgos, fijándonos sólo en las obras más culminantes y que bastan para apreciar el espíritu de un ciclo artístico.

El neo-clasicismo penetró en Sevilla francamente y sin oposicion, al contrario de lo que acontecia en otros puntos, en que tuvo que librar reñidas batallas con el estilo ojival tan arraigado; es verdad que los artistas sevillanos hacía tiempo que venian saboreando sus dulzuras, tanto en los destellos de los últimos cuadros, cuanto en los monumentos levantados desde los dias de los Reyes Católicos.

Niculoso Pisano en sus azulejos, Miguel Floren-

tino en la arquitectura y Torrigiano en la escultura preparan el campo para que, á la llegada de Luis de Vargas y Pedro Campaña, tuviera franca aceptacion y seguro éxito el arte floreciente en Italia. El sevillano Luis de Vargas habia permanecido en ella muchos años; allí estudió, cuando el neo-clasicismo habia llegado á todo su esplendor, cuando Rafael acababa de morir y Miguel Ángel tenía suspenso al mundo con sus colosales concepciones. Allí se encontró con un arte exhumado, con un mundo desenterrado. Aquellos mármoles desnudos, aquellas formas tan correctas eran un ideal que resucitaba, que se hacía necesario, porque la Edad Media habia atrofiado la forma, habia roto la proporcion y este mal tenía que desaparecer.

Á nadie como á Rafael de Urbino impresionaron las bellezas del arte clásico, y nadie mejor que él las supo despues expresar. Él fué quien dió el gran paso, quien aplicó la forma ideal al pensamiento y quien, pagano por sus tendencias, representó á los Santos cristianos con las formas de los dioses griegos.

El arte necesitaba de tal cambio; no tenía cuerpo, y el Renacimiento se lo vino á dar. Ántes el dibujo era sólo el trazo, la silueta, el contorno; ahora realmente no existe, es sólo el resultado del modelado, del completo mecanismo humano, comprendido por el artista: dibujar no es trazar líneas, sino formas. Cuando Vargas volvió á Sevilla se trajo esta gran riqueza, este elemento exterior, pues la idea la poseian sus paisanos viva y potente en su fe religiosa. Él tambien participaba de tal fervor; nunca aceptó los extravíos paganos de los clásicos en Italia, nunca acudió á la Mitología por inspiracion ni por asuntos, sino que,

conservándose fiel á sus primeras creencias, defendiólas á sí propio, aunque sosteniendo grandes luchas y llegando á apelar al silicio y al ayuno, acogiéndose con fuerza á las doctrinas católicas que tuvo tan presentes en sus cuadros. Su carácter dulce, ocurrente, amable, al par que su piedad acendrada, nos lo hacen aparecer como un Santo con sueños paganos.

Por el mismo tiempo llega, procedente de la misma escuela, el no ménos insigne Pedro Campaña: no tan místico, no tan purista, pero más humano, más expresivo y más individual. Habia nacido en Bruselas, despues viajado por Italia, y allí nutrido su alma con el gusto del ángel de Urbino y del titan de Florencia.

Todavía llega un tercer apóstol del nuevo arte, que nos deja una muestra de su singular talento en las grandes tablas del retablo de los Evangelistas en la Catedral. Llámase Fernando Sturmio, Ziricense, poco atendido ántes de ahora, pero digno de figurar, por distintas razones, entre los más notables maestros.

Estos tres artistas, formados en Italia, son los que introducen en Sevilla el nuevo estilo, dándolo á conocer en sus más variados matices, pues miéntras que Vargas, más dulce y místico, practica los principios de la escuela de Rafael, Sturmio representa sus asuntos con un marcadísimo aspecto á lo Miguel Ángel, apareciendo quizá el ménos puro Campaña, por ser ecléctico entre ámbos y poseer un cierto germanismo del que nunca llega á desprenderse.

La influencia que ejercen en la marcha de la escuela sevillana es tan grande, que penetran en ella imperando de un modo absoluto; nadie se les opone, todos los aceptan como superiores á los conocidos, y

hasta antiguos maestros de la localidad, enamorados de aquellas bellísimas formas paganas, abandonan por completo sus tradiciones para seguir el nuevo estilo. Tal sucede con Antonio Arfian, el mejor fresquista en Sevilla ántes de la llegada de Vargas.

Las tres grandes obras de estos ingenios son la célebre tabla de la *Gamba,* del primero; los Evangelistas, de Sturmio, y el notabilísimo Descendimiento, de Campaña.

La *Gamba,* llamada así por la pierna de Adan que aparece en primer término, es una gran tabla representando la genealogía de Cristo, que empieza en nuestro primer padre y acaba en la Vírgen con el Niño en los brazos. Como escala entre ámbos, y formando las ramas del árbol genealógico, aparecen varios profetas y otros personajes de la Sagrada Escritura, todos en posicion apropiada y con atributos relativos al sentido cristiano de la alegoría, en lo que algunos teólogos han visto la representacion plástica del misterio de la redencion humana. Todo esto se ve en efecto representado en la hermosa tabla alegórica, sin faltar en ella la bellísima figura de Eva, ya medio vestida, la célebre manzana y la astuta serpiente. Largo sería descifrar uno por uno todos los intencionados pormenores que Vargas colocó en su obra, por lo que considerándola puramente bajo su aspecto plástico, no podemos por ménos que aceptarla como una de las joyas de la escuela sevillana. El dibujo está allí llevado por el autor á una altura grandísima; no hizo más el mismo Rafael, su maestro, ni llegó nunca á tanto el célebre Juan de Juanes, su compatriota: es el tipo de dibujo clásico más puro que puede presentar la escuela sevillana; pero esto á costa del otro elemento en que

siempre sobresalió tanto, del color. El vulgo la ha sublimado aplicándole una tradicion inverosímil: cuenta que al mostrarle Vargas su obra á Perez de Alessio, autor del San Cristóbal, éste exclamó: «Piu vale la tua gamba, che il mio San Cristoforo.» Es, pues, este cuadro una de las grandes obras del Renacimiento, con todos sus caractéres: el dibujo y modelado, que en el período anterior eran rudimentarios, sobresaliendo ahora sobre todos los otros elementos; la perspectiva aérea desconocida aún; el color descuidado; la forma ideal, sin carácter realista, recordando siempre al Apolo ó al Antinoo.

Forma la tabla el centro de un bellísimo retablo, quizá dibujado por el mismo artista, en el que aparece acompañada alrededor con otros más pequeños representando coros de ángeles y de doctores, santos de todo el cuerpo y el retrato del fundador, no ménos notables que la obra principal.

Otro aspecto presentan los Evangelistas de Sturmio, que como todo el resto del altar son unas soberbias pinturas, grandiosas y bellísimas en la robustez. Es tan de esencia en las artes plásticas la perfeccion de la forma, que si ésta no se domina quedan sin efecto las más grandes concepciones, y si se exagera, al punto se produce la caricatura. Por esto vemos en los Evangelistas la bella forma produciendo las bellas actitudes, los extraordinarios escorzos, fáciles, naturales, pero con la gran impresion de lo soñado y lo fantástico. Los Evangelistas se destacan sobre fondos de luz, como los que más tarde empleara Murillo, valientes, escorzados y con gran efecto. Sus actitudes tan bellas no pueden ser más propias: aquellos hombres piensan profundamente y todo su sér está en lo

que escriben. Ellos, con la Resurreccion que está en el centro, son el mejor modelo del Renacimiento italiano en su aspecto más grandioso, en el estilo del imponente de Miguel Ángel, á quien sigue Sturmio, contrastando con Vargas, que se asimila sobre todo al dulcísimo Rafael.

Obra singular por sus cualidades es el Descendimiento de Pedro Campaña. Murillo pasábase horas tras horas contemplándolo y esperando que terminara de caer el cuèrpo de Cristo y que cayera tambien su Madre tras un esfuerzo supremo. Es un paso terrible, un trance cruel. Una madre, y la Madre de Cristo, ha permanecido al pié del suplicio de donde pende muerto su Hijo, acompañada de las tres Marías y del discípulo querido. Luégo ha llegado José de Arimatea, que con ayuda de Nicodemo desclava y recoge el cuerpo de Jesus. Esto es ya bien por la tarde, y, segun allí parece, cuando la noche comienza á caer.

La escena es de sangre y de dolor, la última de un drama cruento. El silencio es completo; la angustia embarga á todos los personajes, y sobre todos ellos la Madre de Cristo apura con sobrenatural esfuerzo aquel cáliz de amarguras infinitas. Su cuerpo ha desfallecido, pero su espíritu fuerte le permite aún contemplar á su Hijo, que lentamente desciende ensangrentado y muerto. Uno de los siete grandes cuadros que encierra Roma es un Descendimiento de Daniel de Volterra, algo semejante al de que tratamos por su composicion: lo más notable de él es la expresion de la Madre de Dios, y sin embargo, Campaña venció á Volterra: allí ha caido ya privada de los sentidos; aquí el cuerpo cayó, pero el alma impide á los ojos que se cierren.

La gloria ha coronado al genio en esta obra: gran-

dísima es la fama del Descendimiento en todas partes, siendo su autor hoy más que nunca orgullo de su patria. Campaña demostró en él ser gran dibujante, valiente colorista y sabio entonador, y en cuanto al lugar que ocupa en la escala del arte sevillano la colocó en los más elevados peldaños, si bien por los recuerdos que se descubren en ella se ve mezclado el clasicismo con el germanismo, avanzando hácia la escuela naturalista. Es ménos pura en lo clásico que la *Gamba,* pero más real y sentida.

Numerosas obras nos dejaron los tres grandes representantes de esta época; contándose entre las de Vargas notabilísimos frescos en los que sobresalió mucho, prueba de ello el magnífico que mal se conserva en el antiguo edificio de la Misericordia: equiparósele en fecundidad Campaña, siempre llevando á cabo obras de la mayor importancia; quedándonos de Sturmio tan sólo las pinturas del altar citado (4).

Como ayudantes aventajadísimos en el movimiento clásico se cuentan otros dos nombres, el primero hijo de Sevilla, llamado Pedro Villegas Marmolejo, y el segundo Francisco Frutet, flamenco de nacion: ámbos bebieron directamente en las fuentes italianas, compartiendo despues en Sevilla el ejercicio de su arte con los tres maestros citados. Villegas dejó bastantes obras, realmente hermosas y apreciables, aceptando las tendencias de Vargas; muestra de ello las que se conservan en la Catedral, y sobre todo en la parroquia de San Lorenzo, donde yace enterrado; Frutet, quizá compañero de viaje de Campaña y algun tanto su secuaz, dejó tambien obras eminentes en esta ciudad, no obteniendo gloriosísima historia á causa de su temprana muerte, pues bien la hubiera alcanzado si no

el autor del gran tríptico de la Crucifixion del antiguo hospital de las Bubas, hoy en el Museo.

No faltaron tampoco otros artistas que sin salir del suelo patrio practicaron el clasicismo con gran aprovechamiento, viniendo á ser los renuevos en su propio país de aquella semilla exótica implantada por los maestros citados. En Sevilla floreció Alonso Vazquez, natural de Ronda y discípulo de Arfian despues de su conversion al clasicismo: era ya tenido por muy eminente artista en 1598, y no sin razon, pues sus obras nos revelan en él un gran talento, interpretando el estilo clásico con tal grandiosidad y maestría, que vence á algunos de los que directamente lo habian estudiado en Italia. Rival de Pacheco, supera á éste en mucho, siendo su constante preocupacion, pues su soltura, elegancia y brillante color jamás lo pudo conseguir. De Alonso Vazquez tenemos várias obras á cual más importantes, como el magnífico retablo mayor de la iglesia del hospital de las Cinco Llagas, otro altar en la iglesia de San Andrés, otro en la Catedral y algunas más obras, todas sobresalientes por su pureza y valentía.

D. Francisco Pacheco, ya citado, es tambien uno de los pintores que sin salir de su patria cultivan el clasicismo; pero de él nos debemos ocupar más adelante.

Sevilla fué tambien muy visitada en estos tiempos por otros artistas de diferentes localidades, todos sostenedores del Renacimiento italiano, dejándonos muestras de sus talentos en diferentes obras que en ella ejecutaron. Tales fueron el célebre Pablo de Céspedes, de Córdoba, autor de algunos medallones en la Sala Capitular de la Catedral, y de la Vírgen del Pozo en el

trasaltar mayor; el divino Morales, extremeño, que dejó en varios templos algunos de sus inimitables *Ecce-Homos*, uno de ellos en la sacristía de los Cálices; Mohedano, de Antequera, que trabajó con Alonso Vazquez en la decoracion de algunos claustros conventuales, y Vasco Pereira, renombrado artista portugués: tambien el italiano Mateo Perez de Alessio nos dejó una prueba de su pericia en el fresco, llevando á término en 1584 el colosal San Cristóbal de la Catedral.

Como se ve, la influencia italiana domina absolutamente en este período; á todos ciegan las bellezas clásicas, y el gran esfuerzo de Fernandez está olvidado por completo. No es sólo esto en la pintura; en arquitectura llega la idolatría por lo greco-romano hasta el punto de llamar bárbaro al estilo ojival, en escultura se representa á Cristo con cara de Júpiter, en poesía se imita á Virgilio y Horacio hasta en las odas sagradas, á Cárlos V se le llama el César, y hasta en los más nimios detalles de la vida se aspira á cierto sabor romano.

Para concluir con el siglo XVI, y por lo tanto con el clasicismo puro tratándose de la pintura en Sevilla, creemos oportuno dar cuenta de una obra en la que tomaron parte muchos de los maestros citados, y que fué muy celebrada, tanto por su importancia como por los incidentes á que dió lugar.

El 13 de Setiembre de 1598 murió el católico rey de las Españas D. Felipe el II.

Con tal motivo tuvieron que celebrarse sus honras

fúnebres en Sevilla, para lo que los principales artistas se afanaron en presentar proyectos del túmulo, siendo aprobado el de Francisco García de Laredo por su mayor magnificencia. Á los cincuenta y dos dias estaba ya terminada aquella grandiosa obra.

Sobre un tablado de tres piés de altura, formando como la base de todo el monumento, en el espacio que queda entre los cuatro grandes pilares del crucero de la Catedral, se elevó un cuerpo cuadrado de arquitectura, dórico, é igual por sus cuatro lados, ajustado en todo á las reglas de la arquitectura.

Encima de este primer cuerpo se levantó el segundo, de órden jónico, con planta en cruz y compuesto sólo de columnas. En medio de las cuatro centrales y sobre unas gradas estaba la urna, adornada de cartelas y escudos, con un leon tendido en el suelo, y á su lado el estandarte real: sobre esta urna se levantaba la tumba, cubierta con un paño de brocado, con dos almohadones en la parte de la cabeza, y sobre ellos el cetro y la corona; al pié, sobre la urna y á los lados de la tumba, otros almohadones con un estoque y un yelmo dorado. Cuatro reyes de armas, vestidos con sus largas lovas de luto, su cota real con las armas bordadas y las mazas de plata al hombro, estuvieron como guardando el cadáver. En los espacios cuadrados que quedaban sobre los ángulos del primer cuerpo, se levantaron cuatro pirámides dedicadas á cada una de las mujeres que habia tenido el Monarca.

El tercero era octogonal, ochavado, con arcos en los frentes y hornacinas en las ochavas, terminando en una cúpula muy galana y proporcionada. Tenía esta cúpula en su centro un pedestal á manera de linterna, y de este pedestal salia un obelisco en forma

octógona, cuyo remate era una esfera, y sobre ésta, á manera de nido, una hoguera de fuego figurado, y sobre él la ave Fénix hecha de escultura. Y aquí se extiende el autor de que tomamos estos datos en largas consideraciones sobre la Fénix, de las que dispensamos á nuestros lectores.

Todo el monumento, que tocaba casi con el techo, se habia pintado figurando granito, y los capiteles, estatuas, coronas, relieves y cartelas, y otra infinidad de adornos, imitando el bronce. Multitud de *epigramas* se leian, en latin y castellano, en las basas, frisos y cartelas, y en los techos divisábanse diversas alegorías.

Pero no concluyó aquí el decorado, sino que toda la gran nave que se extiende desde la puerta del San Cristóbal á la del patio de los Naranjos, se aisló del resto del templo, corriendo á su alrededor un cuerpo de arquitectura dórica, correspondiente al primero del túmulo, con várias puertas que comunicaban con las naves del templo, y en los demás espacios várias historias muy al natural.

Terminada por completo esta gran obra, en la que trabajaron todos los buenos pintores que entónces habia en Sevilla, como Alonso Vazquez, Pacheco, Vasco Pereira y otros varios, dispuso el Cabildo se celebraran las honras el 24 de Noviembre con asistencia de todo el Clero, secular y regular, invitando tambien al Tribunal de la Inquisicion y á la Real Audiencia, que se les dispuso asiento en la capilla Mayor, en banco raso, por ser de reglamento en las honras reales. La Audiencia con el Regente se colocó tambien en el presbiterio, al lado del evangelio, ocupando el Regente un banco solo, cubierto con paño negro. La Ciudad, como de costumbre, ocupó el lado de la epístola. Así

cantóse la vigilia, que duró hasta las nueve de la noche. Al otro dia comenzóse la misa á las diez de la mañana, presentes ya la Audiencia y la Ciudad, pero sin haber llegado aún la Inquisicion. Al cabo entró ésta cuando se cantaba la epístola, y al punto de haber ocupado su asiento notificó al Regente que, so pena de excomunion *latæ sententiæ,* quitase el paño negro de su banco. El Regente se resistió y lo declararon excomulgado; mandaron suspender la misa, haciendo bajar del púlpito al orador, alborotóse el público, y ellos, sin respeto al sitio, empezaron á levantar autos, protestas y grandes voces, siendo preciso terminar la misa en la sacristía Mayor.

Á las cuatro de la tarde áun continuaban todos en su puesto, hasta que se consiguió que la Inquisicion absolviera al Regente y dar cuenta al Rey y al Consejo de lo ocurrido, suspendiendo las exequias en tanto llegara la resolucion.

Hasta el 29 de Diciembre no llegó ésta, condenando á la Inquisicion en el gasto de la cera que se consumió el dia del escándalo, que llegaba á algunos cientos de arrobas, y prohibiendo al Regente el paño en su banco.

Por fin se celebraron las honras en los dias 30 y 31 de aquel mismo mes.

En todo este tiempo permaneció puesto el túmulo, con lo que acudieron muchas gentes á verlo, y entónces fué cuando Cervantes dijo un dia ante él aquel célebre soneto que principia

«Vive Dios que me espanta esta grandeza»

y que terminó con el felicísimo toque de

«Caló el chapeo, requirió la espada,
Miró al soslayo, fuése, y no hubo nada.»



V

Las cuatro Academias.

Era Sevilla al fin del siglo XVI la ciudad más floreciente y rica de toda España. Su vida aumentaba de dia en dia, y cuando llegó el término de aquella centuria su importancia y desarrollo habian llegado á un punto del que hoy se encuentra muy distante.

El movimiento de su puerto no puede compararse con aquel bullicio constante cuando llegaban las flotas cargadas de plata y oro del Nuevo Mundo. El ruido de sus innumerables telares de seda no altera ya el reposo de los vecinos de barrios enteros; las fábricas de loza de Triana, las más antiguas de Europa, no saben producir aquellos vivísimos esmaltes; los bosques de moreras han sido arrasados; los frescos naranjales apénas embalsaman sus alrededores, y los floridos jardines y las encantadas quintas no se prolongan á larga distancia por una y otra orilla de su tan celebrado rio.

Entónces tambien se entregó á las más nobles afi-

ciones: como á Florencia, se le pudo llamar la ciudad de las artes y del saber. El divino Herrera, Jáuregui, Rioja, Rodrigo Caro y otros, eran los ruiseñores dulcísimos de aquel encantado verjel. Curiosos historiadores procuraron esclarecer su orígen y consignar sus glorias: el hijo del Descubridor del Nuevo Mundo, D. Fernando Colon, funda y construye su magnífica Biblioteca en el sitio de los Humeros, y tiene la grande honra de ser sepultado en su Basílica: notables arquitectos la embellecen con soberbios monumentos; renombrados escultores esculpen las imágenes de sus más venerados santos; pintores famosos la ilustran con sus brillantes pinceles, y el Príncipe de los ingenios la llama «Roma triunfante en ánimo y nobleza.»

Comenzó entónces su aficion propia, característica, como ninguna otra ciudad de España la tuvo, á los prodigios del pincel. Vinieron entónces de Génova y Florencia familias poderosas, aumentando el gusto por las artes; los más opulentos sevillanos mandaron traer marmóreas esculturas de la antigua Roma para adornar sus palacios; pintaron al fresco sus moradas suntuosas, y más tarde todos se creian felices al obtener una inspiracion de Murillo ó Zurbarán. Así floreció tanto su escuela, llegando á ser esta pasion por las bellas artes uno de sus timbres más gloriosos.

Al terminar el siglo XVI y al comienzo del XVII empieza á operarse en la escuela sevillana un cambio debido á las mismas circunstancias. En esta fecha ya habian muerto todos los introductores del neo-clasicismo; el furor greco-romano se iba apagando algun tanto; sólo Pacheco y algun otro artista sin genio se empeñaban en vano en conservarlo puro; con el nuevo siglo venian nuevas tendencias, constituyendo estos

tiempos uno de los períodos más interesantes de su historia.

Hasta aquí ha aceptado la tutela de sus maestros extranjeros, por más que constantemente aspire á campear por sus propias fuerzas; ahora se va á verificar su emancipacion, va llegando la edad de su plenitud, é influida por las ideas filosóficas que por aquellos dias comenzaban á tomar vuelo, principia á fijar su atencion en la naturaleza, en la realidad exterior, y cansada un tanto ya del gusto estatuario, comprende que algunos maestros antiguos adivinaron sus presentes aspiraciones y vuelven los nuevos á ellos como para ser sus continuadores. Alejo Fernandez fué entónces de los más consultados, influyendo de tal manera, que en las obras de los autores del siglo de oro se ven figuras, ropajes y entonaciones completamente impresionados en las obras de Fernandez, siendo Velazquez quizá uno de los mayores entusiastas, pues en su primera época lo sigue tan de cerca como puede comprobarse en su *Adoracion de los Reyes Magos,* siendo estas ideas las que comenzaban á germinar en los centros del arte de aquellos dias.

Porque al principio del siglo en que estamos habia en Sevilla cuatro academias, á donde acudia la juventud deseosa de iniciarse en los secretos del arte: teníanlas los maestros en su casa, llegando un dia en que estuvieron abiertas al mismo tiempo las de Roelas, Herrera, Castillo y Pacheco, que eran entónces las eminencias en el arte.

Son estas academias el puente del clasicismo pasado al naturalismo futuro, y su estudio del mayor interés, pues con ellas se explica perfectamente la transicion. Los maestros que las regentaban todos tenian

el deseo, la aspiracion del naturalismo en el arte; pero no lo podian ejecutar, porque el clasicismo que pasaba estaba de tal modo compenetrado en ellos, que no les bastó su larga vida para poder deshacerse de aquella primera sangre. Pacheco se aferró de tal modo, que no contento con practicarlo, algo erudito, tomó la pluma y nos dejó un desdichado libro basado en estos principios; Roelas, más en camino que los otros, lo llegó á conseguir en alto grado en sus últimas obras; Herrera luchó á brazo partido desesperadamente, alcanzando mucho, y Castillo, el ménos eminente de todos, fué quizá el que dirigió á sus discípulos por el mejor camino.

Ya ántes de ahora hemos nombrado várias veces á D. Francisco Pacheco (1571-1654): este artista sevillano fué discípulo, como Castillo y Herrera, de un Luis Fernandez, del que sólo nos queda el nombre, y que debió florecer cuando el neo-clasicismo imperaba en absoluto; sin salir de su patria, apegóse de tal modo á las impresiones recibidas en su juventud, que concluyó por ser la figura triste de la escuela sevillana, tanto por su falta de númen como por sus condiciones de carácter, algunas harto poco envidiables. Erudito y literato, constante en el estudio y apasionado por el arte, rodeándose siempre de todo artificio que le diera prestigio, no le valió esto para impedir que apareciera al pié de un crucifijo de su mano unos versos que decian:

«¿Quién os puso así, Señor,
Tan desabrido y tan seco?
Vos me diréis que el amor,
Mas yo os digo que Pacheco.»

Su historia se puede reducir á la adoracion más

fervorosa de un dibujo de Rafael, que llegó á sus manos siendo jóven, y que guardó siempre como reliquia santa. Su academia era, sin embargo, la más animada y elegante, gracias á la influencia de un su tio canónigo, muy latino y algo poeta, que reunia en ella á los más distinguidos literatos y personajes de su tiempo. Pacheco defendió largos años con gran teson lo que estaba llamado á desaparecer, siendo, no obstante, poco atendido por sus discípulos; llegando al fin á comprender, pero nunca á ejecutar, los prodigios que realizaban sus émulos Herrera y el licenciado Roelas.

Francisco de Herrera (El Viejo) (15...-1656), natural de Sevilla y discípulo de Luis Fernandez, no transige desde muy niño con la manera pesada y minuciosa de su maestro; así que, cuando se encuentra con fuerzas para ello, es el primero que abre decidido en Sevilla las puertas del naturalismo, aunque de una manera violenta, titánica, valiéndose del hacha de su gran talento, que con furor maneja.

Es Herrera un Miguel Ángel para la escuela sevillana; como él necesita desahogar su violento genio sobre dura materia, y cincela el bronce con singular perfeccion; su estilo acusa las violencias de su alma, constantemente irritada por la lucha de sus principios con sus aspiraciones.

Dibujaba con gruesas cañas, pintando despues con duras brochas, y si sus discípulos se mostraban rehacios en manchar los enormes lienzos que habia él de terminar, con los mismos útiles del arte los castigaba y apaleaba. Allí estaba en su estudio trabajando sin descanso, murmurando entre sí y llena su fantasía de imágenes imponentes: de colosales obispos con sus

luengas barbas y las mitras puestas; de severos santos; ángeles blandiendo las espadas, y hombres desnudos en violentas actitudes. El *Juicio final* (iglesia de San Bernardo) es su obra maestra: tremendo asunto llevado á cabo con valentía extraordinaria, donde los réprobos se contraen en dolorosas contorsiones, el ángel de la justicia los separa de los justos, y el Hijo del Eterno desde su trono dicta la inapelable sentencia. De largo tiempo es ya conocido el mérito de este lienzo: en efecto, su composicion es clara á la par que numerosa; su dibujo correcto, con hermosos alardes el desnudo; la luz admirablemente compartida; el color pastoso, y la ejecucion valentísima. Pero donde estriba el mayor mérito del cuadro es en que en él contemplamos el cáos del naturalismo, que despues han de desarrollar los artistas venideros. Más tarde Velazquez, su discípulo, será el representante del puro realismo; Murillo, tomándolo como medio, se valdrá de él para sus ideales representaciones; Alonso Cano se acercará más que ninguno al ideal de la forma en la realidad, y todos, desarrollando ya un principio, ya otro, serán exclusivos, miéntras que Herrera los contiene todos, quizá de una manera algo tosca, pero con la fuerza y la extension del genio. En su mente cupo todo el porvenir, y si tanto sufrió, fué porque no pudo dar forma á sus ideas.

Su academia, por fin, se vió desierta, pero salvó á sus discípulos, entre ellos á Velazquez, en quien dió el primer impulso con su titánica fuerza.

Si se observan sus obras, desde las del retablo de San Martin, las primeras que da al público, en todas ellas vemos un esfuerzo, una lucha entre su inspiracion y los medios expresivos. Su carácter fué con esto

haciéndose cada vez más duro é intolerable: su hijo D. Francisco, robándole el dinero, marchó á Roma para perfeccionarse en el arte de su padre; su hija se vió obligada á tomar el hábito de religiosa, y él, abandonado de discípulos y familia, trasladóse á Madrid, donde murió al poco tiempo. Sus restos descansan en la parroquia de San Ginés, despues de una vida de tantas luchas y esfuerzos.

No son muy numerosas las obras que nos quedan suyas en Sevilla, pero todas de gran tamaño, de las que damos cuenta en su lugar correspondiente.

En este tiempo, de vuelta de Italia, abrió tambien su academia el licenciado D. Juan de las Roelas (1559-1625). Este gran artista sevillano, discípulo en sus primeros años de Antonio Arfian, y habiendo pasado despues á Italia, estudió allí al Ticiano, al gran colorista, á la vez que uno de los mayores impulsadores de su arte al naturalismo. Entónces tambien pintaban allí el Tintoreto y el Veronés, ámbos asimismo grandes coloristas y compositores; y empapado en aquella atmósfera, bien arraigadas en él las nuevas ideas, dió la vuelta á su patria, donde seguramente admiró á los pintores con sus nuevos giros, y más de una vez el terrible Herrera permaneceria largo rato ante las obras del nuevo maestro, confirmándose más en las tendencias que seguia en sus colosales trabajos.

La vida de este maestro se desliza entre la ejecucion en Sevilla de sus grandes lienzos y su deseo de alcanzar un puesto descansado en sus últimos años.

Consignada queda la fecha más probable de su nacimiento: verifica sus estudios, sin duda, en su patria; parte luégo á Italia, obedeciendo á sus impulsos artísticos; vuelve á España, y permanece en Ma-

drid largas temporadas pretendiendo, siendo prebendado en 1603 de la que fué colegiata de Olivares. En 1616 aspiraba á la plaza vacante de pintor del Rey, que no obtuvo, y, por último, pasa á Olivares nombrado ya canónigo, muriendo allí en Abril de 1625.

Con razon tenía ciertas levantadas aspiraciones, pues era sin duda en su tiempo el gran colorista de España, correctísimo en el dibujo, armonizando quizá mejor que nadie estos dos elementos, tan difíciles de unir, y grandioso y profundísimo en la composicion.

En sus primeros trabajos se nota un tanto el recuerdo clásico, pero en los últimos concluye por desaparecer, hasta el punto que lo patentiza su obra maestra, en que realiza todas sus aspiraciones. El suceso que representó en aquel gran lienzo fué la muerte de San Isidoro, arzobispo de Sevilla, el hombre más santo y sabio de su tiempo. De longuísima edad, notando que se acercaba su última hora, se hace trasladar á la iglesia de San Vicente, la principal de todas en los tiempos visigodos, y allí espira en brazos de sus familiares.

Aparece el anciano Arzobispo arrodillado en las gradas del coro, desfallecido casi y apoyándose en el hombro de un sacerdote, que cariñosamente le sostiene echándole su brazo por la espalda, miéntras con la otra mano le muestra un crucifijo; detrás de él está todo el séquito, tiernamente conmovido, compuesto de ancianos y bellísimos jóvenes, y delante el sacerdote que le administra los Sacramentos acompañado de la cruz parroquial, de acólitos con el acetre, niños de coro, sacristanes con diversos ornamentos, y por encima de este grupo sobresaliendo tres nobles

personajes que nos atrevemos á creer retratos de los tres maestros consignados contemporáneos de Roelas: en último término se distingue al pueblo que llena el templo, formando el fondo el altar mayor: esto en cuanto á la parte inferior, que la superior la ocupa la gloria, donde aparecen Cristo y su Madre rodeados de resplandores, coros de santos, ángeles que entonan canciones y tañen diversos instrumentos, y niños que arrojan flores sobre el cuerpo espirante de San Isidoro.

No puede ser más admirable la composicion de este cuadro, la expresion de las cabezas, la general armonía de las tintas, el color tan castizo y español, el dibujo tan correcto, todas las pinceladas, en fin, de esta sublime obra.

El paso que representa en la historia del arte sevillano es grandísimo y de la mayor importancia, y la falta de propiedad en su indumentaria indica precisamente la mejor de sus tendencias. Nada allí se ha hecho sin el modelo por delante, resultando así con el aspecto de una escena religiosa del siglo XVII en Sevilla: por esto en aquellas cabezas, que sin temor creemos las mejores que se pintaron en la escuela, en aquellos tonos tan locales, sin reminiscencias italianas, vemos al artista atrevido, que se emancipa de toda tutela, se olvida de toda su historia, y con la gran maestría que ha adquirido nos presenta una de las muestras más notables del arte puramente nacional: así el magnífico cuadro de San Isidoro tiene una doble importancia, un valor inapreciable para el arte patrio, que se abandona á sus propias fuerzas; siendo éstas tales, que llega á alturas sublimes, con un carácter propio, con sus propias grandezas, con sus más nobles aspectos.

Grandísima debió ser la impresion que causara este cuadro, tanto por reunir en sí todas las cualidades más superiores en su concepcion y desarrollo, como por presentar triunfantes las nuevas tendencias de un modo deslumbrador, sorprendiendo más que á nadie á los jóvenes principiantes, siendo quizá entónces cuando el gran Velazquez decidió no pintar nada *sin tomarlo del natural.*

Seis lienzos existen en Sevilla, que son las obras culminantes de su escuela; seis cuadros en los que el ánimo se anonada ante tanta belleza, ante tal perfeccion, tal maestría y exactitud, tal trasunto de la verdad. Pues una de estas maravillas de la escuela pictórica sevillana es sin duda la muerte de San Isidoro, en la parroquia del mismo nombre.

Roelas fué un gran artista y produjo muchas y muy grandiosas obras, todas de superior mérito y colosales dimensiones. Gran renombre adquirió por ello, siendo su academia sumamente concurrida y contando como sus mejores discípulos al gran Zurbarán y al notable Varela.

Quédanos que hablar tan sólo de Castillo y su academia.

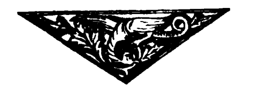
Juan del Castillo (1584-1649), natural de Sevilla y hermano menor de Agustin, fué discípulo de Luis Fernandez: alcanzando algun crédito en su arte abrió tambien academia; no podemos llamarle reaccionario, ántes bien, dejándose arrastrar con las corrientes que se iniciaban, abandona el neo-clasicismo; pierde, inspirado por Herrera, algo de la tirante correccion grecoromana; observa la naturaleza, y aunque con pocas fuerzas para elevarse á grandes alturas, desvia á sus discípulos de los senderos trillados y los encamina por

el que ha de conducirlos á nuevas y encantadoras regiones. Como muestra de su estilo nos quedan hoy en el Museo provincial los lienzos que pertenecieron al altar de la iglesia de Monte-Sion, no muy admirables, porque lo que verdaderamente le da mayor fama es haber sido maestro de discípulos tan eminentes como Antonio del Castillo, su sobrino, Alonso Cano, Murillo, Pedro de Moya y otros ménos notables.

Estos tres maestros, que ocupan el primer tercio del siglo XVII, son, como vemos, unas entidades interesantísimas para el desarrollo de la escuela, y unos luchadores valientes por la causa del arte nacional: educados por los maestros extranjeros, ya más ó ménos directamente, se sienten con fuerzas bastantes para, inspirados por el noble estímulo del amor patrio, fundar ellos tambien un arte superior, representante de un país tan lleno de bellezas. Vuelven los ojos á la naturaleza que les rodea, y al punto se convencen de que nunca podrán llegar á su interpretacion por los procedimientos aprendidos; tienen, pues, que comenzar por olvidarlo todo y aprender de nuevo por sí mismos, y de aquí esa lucha, esos titánicos esfuerzos por llegar á un punto que gracias si alcanzan, pues siempre aparece algo en ellos la influencia y los consejos de sus tutores.

Roelas y Herrera son los que más consiguen, sobre todo el primero, en la obra que dejamos citada; hombres éstos de gran imaginacion, instinto y talento artístico, siendo el más apegado á la tutela italiana el vano Pacheco, figura quijotesca, que jamás debió haber dedicado su vida al arte, salvándose su nombre más que por nada por haber sido maestro y suegro del gran Velazquez.

La emancipacion, pues, del arte nacional y su preponderancia sobre todos los demás extranjeros la llevan á efecto los discípulos de estos maestros, que tanto en Sevilla como en otros puntos de la Península trabajaban en el mismo sentido: estaba reservada para ellos esta mision; habian asistido, vírgenes de toda enseñanza, á los primeros albores de la nueva era, y fijos desde sus primeros pasos en la naturaleza que les rodeaba fueron despues por fin sus intérpretes más fieles y entusiastas.





VI

Los grandes Maestros.

Cuarta época.—Hermosos campos son los que el genio de la pintura va desde ahora á recorrer: en sus alas caerán las embalsamadas flores de donde tome los más dulces matices con que llegar á los mayores encantos del color; su vista, fija ya en los horizontes azulados que forman las lontananzas, ya en la espléndida vegetacion que lo rodea, le hará comprender los términos distintos en que la naturaleza va extendiendo sus bellezas, dando así lugar á los prodigios de la perspectiva; las brisas que balancean la elevada palmera y las ramas del sauce le impulsarán á que abandone la clásica rigidez y ensanche las composiciones para que entre ellas corra el aire vivificador; los rayos del sol penetrando por el follaje é hiriendo las montañas que dilatan sus sombras por los valles, inducíránle á emplear despues en sus lienzos las grandes masas de

claro-oscuro y producir los más ilusorios relieves, las más extrañas sorpresas, hasta hacer dudar al admirador de sus obras de la falsedad de aquellas representaciones, valiéndose de las líneas, de los espejismos y juegos de luz y colores, gracias á las misteriosas leyes sorprendidas á la naturaleza.

Ahora es cuando han de ostentarse más claros y distintos los caractéres que apuntábamos como privativos de la escuela sevillana, porque si bien ántes no ha carecido de ellos, éstos se imprimieron inconscientemente, y una vez estudiado su orígen al estudiar la naturaleza los grandes maestros de esta época los han de desarrollar en toda su extension con completa conciencia de su valor.

Este es el período de los prodigios del color, de las ilusiones de la perspectiva lineal y aérea, del efecto del ligero toque y las imitaciones de la naturaleza, hasta competir con ella las obras del arte, en su blandura, en su jugo, en su vida, y tambien la época de los más renombrados autores, de los que realmente inmortalizan la escuela, verdaderos astros con luz propia, en cuyo rededor giran todos los demás que les ayudan á completar su obra.

Seis son los grandes maestros sevillanos, los preclaros poetas del pincel andaluz que forman la pléyade ilustre: dos de ellos, ya tratados, Herrera y Roelas, como predecesores, siendo los otros cuatro Zurbarán, Alonso Cano, Murillo y Valdés, autores todos de obras inmortales.

Zurbarán y Alonso Cano: dos nombres son éstos que no se pueden separar. Florecen en la misma época; los dos beben la inspiracion en la misma fuente; los dos reciben los rayos del sol del Mediodia en el

mismo vergel, y juntos experimentan las mismas primeras sensaciones estéticas que han de quedar grabadas en su alma é influir en toda su historia; los dos, en fin, sin recibir directamente enseñanzas extranjeras, desarrollan y elevan á grande altura el arte nacional. Ni el uno ni el otro salen de España; estudian las obras y la naturaleza en su país natal, y sólo á su gran genio se debe, que sin otro mundo, sin otros estímulos y ejemplos, tanto se eleven en sus espontáneas producciones.

Zurbarán y Cano, extremeño y granadino respectivamente, llegan al mismo tiempo á un centro donde tantos motivos de inspiracion y estudio habian de tener, á la Sevilla de entónces, tan llena de bellezas artísticas y naturales, con su proverbial aficion, que absorbe á todas las otras en aquel tiempo.

Ámbos debieron de conocerse pronto: jóvenes, expansivos y con las mismas aspiraciones, pasearian sin duda por las frondosas alamedas del Guadalquivir, discutiendo y comentando los consejos de sus maestros Roelas y Castillo, y comunicándose las ideas propias que trataban de desarrollar, y que sus maestros entrevieron. Mas sus caractéres no eran, sin embargo, muy simpáticos entre sí, y tenian que concluir por seguir muy distintos caminos.

Habia en Zurbarán mucha reflexion, un espíritu observador y algo analítico, que lo llevaba á la ciencia y á la filosofía; miéntras que en Cano se revelaba un corazon entusiasta, un temperamento sanguíneo, que, léjos de analizar, se dejaba llevar por sus impresiones y deseos. Así el uno llegó á pintar el pensamiento y el otro los efectos de la pasion.

Zurbarán, despues de su llegada de Fuente de

Cantos, su país natal, donde vió la luz primera en 1598, entra en la academia de Roelas, en la que hace extraordinarios progresos; atiende á sus consejos, todos tan apreciables, pero con talento propio sobresale bien pronto con determinadas cualidades, en las que nunca alcanzó tanto su maestro. Zurbarán, entusiasmado con los juegos de claro-oscuro que constantemente ve en sus artísticos paseos al herir la luz á los objetos, sus proyecciones y siluetas, bien pronto los traslada al lienzo, haciéndose por esto notable; es el carácter que más le distingue, lo que constituye su genialidad.

Tiene por esto muchos puntos de contacto con el gran Velazquez en su primer tiempo, por los batientes y masas de luz y sombras; se complace en estudiar los paños en todos sus pliegues, las figuras colocadas próximas á ventanas, los objetos expuestos al sol y todo aquello, en fin, en que la luz es su mayor encanto. Pero esto conseguido con el mejor éxito, porque le ayuda un correctísimo y firme dibujo, una limpia paleta, una entonacion vigorosa: para él realmente no existe el color, es sólo la luz lo que procura aprisionar en el lienzo, haciendo los batientes ligerísimos si son claros, densos si oscuros, con el mayor estudio siempre.

Es el autor, sin embargo, que ménos olvida el ejercicio de la academia, por lo que aparece un tanto duro y seco en el color, frio y rígido, poco flexible y expresivo en las figuras, como debiéndolo todo más bien al profundo estudio que á la gracia espontánea; pero en ciertas obras, donde estas cualidades son realmente de gran aplicacion por tratarse de viriles asuntos, entre hombres de profundo saber ó alta filo-

sofía todos los defectos desaparecen y preséntase sorprendente y maravilloso á nuestros ojos.

Su obra maestra es, sin duda, el gran lienzo de la apoteósis de Santo Tomás de Aquino y dedicacion á su nombre y memoria del convento-colegio fundado por el célebre arzobispo de Sevilla D. Diego Deza, para cuyo retablo lo pintó.

Sobre una gloria, que recuerda á las de su maestro, coloca nuestro autor á Santo Tomás, de pié, en actitud de inspiracion, con un libro en una mano y la pluma en la otra: rodéanlo sentados los cuatro Santos Padres, que sostienen grandes libros y argumentan entre sí; miéntras que el Doctor angélico sintetiza, resume y ordena aquellos pensamientos para ajustarlos en forma escolástica y fundar su filosofía. Varios ángeles se distinguen en la gloria del fondo, presenciando aquella escena, desde un ángulo, Cristo y su Madre, y desde el otro San Pablo y Santo Domingo; miéntras el Espíritu Santo, en forma de paloma, derrama su luz sobre la figura del protagonista: en la parte baja del colosal lienzo, al lado de un tapete y arrodillados sobre ricos almohadones de terciopelo carmesí, están el emperador Cárlos V, gran protector del colegio, y el arzobispo Deza; detrás de éste aparecen tambien arrodillados tres frailes, y á la espalda del Emperador varios caballeros, entre los que se reconoce el retrato del autor.

Santo Tomás, con la cabeza descubierta, viste los hábitos de su órden; los Santos Padres se envuelven, ménos el Cardenal, que luce su traje propio, en riquísimas capas pluviales de brocado de oro con bordados de imaginería, maravillosamente estudiadas; el Emperador, con la corona imperial ceñida y vistien-

do negra armadura, ostenta sobre sus hombros una indómita capa de tisú de oro, que se resiste á ceñir sus formas, y el Arzobispo de Sevilla refleja la luz en su muceta de raso y su roquete blanco con infinitos pliegues: hiere la luz de una manera forzada las cabezas y hábitos de los frailes, refléjase en el tisú y el brocado de las ricas capas, fulguran los metales, opalizan los terciopelos, deslumbran los ligeros roquetes blancos, aparecen los más delicados pormenores, y en medio de esta luz, de estos juegos de claro-oscuro, de esta viveza ofuscadora, permanece serena la correccion de aquellas nobles figuras, su majestad, sus actitudes, sus estudiados detalles, nunca vagos, nunca confusos, en todo concluidos, distintos y magníficamente estudiados.

Zurbarán en esta obra demostró tener un temperamento moral equivalente y armónico con el personaje que representaba, con el que llegó en un todo á compenetrarse, no habiendo tenido jamás mejor intérprete plástico el gran filósofo cristiano.

Incansable y fecundísimo fué el ilustre extremeño. Desde muy jóven trabaja para los principales templos; muy jóven tambien pinta el Santo Tomás; pasa despues á Guadalupe; en 1633 termina las numerosas pinturas de la Cartuja de Jerez; llega á Madrid más tarde, donde Felipe IV, viéndole trabajar en el Retiro, le llamó *pintor del rey* y *rey de los pintores*, y muere en la Córte en 1662.

Como todo artista de carácter propio, fundó una escuela, y sus discípulos más aventajados fueron Bernabé de Ayala y los Polancos.

Distintas huellas sigue su antiguo amigo Alonso Cano. Nacido en Granada (1601) entre los planos y

maderos labrados por su padre, al punto quiere imitar en sus primeros años las obras que tiene ante su vista: ejecuta trabajos maravillosos para su edad; lo ve Antonio del Castillo, que pasa por Granada, y al poco tiempo, por instigacion de éste, se trasladan sus padres á Sevilla para que el jóven pueda ensanchar sus disposiciones. Entra primero en el estudio de Pacheco y despues en el de Castillo; aprende la escultura con Juan Martinez Montañés, y si seguimos sus huellas lo encontraremos estudiando atentamente las estatuas y trozos clásicos que han reunido en su palacio los Duques de Alcalá, penetrándose de ellos, sintiendo sus bellezas, vaciando allí su talento artístico en impresiones profundísimas, que nunca ha de olvidar y que se reflejarán en todas sus obras. No por esto se hace retrógrado volviendo al clasicismo y oponiéndose á la corriente naturalista del arte, su talento es más grande; armoniza estos dos principios; es altamente naturalista, pero ideal tambien; bello, pero verdadero; es el que entre todos los artistas españoles comprende mejor la forma, expresándola con el más bello realismo. Así, miéntras Zurbarán se extasía con un rayo de sol, que hiriendo alguna cabeza la envuelve en luminosa aureola, cobrando más y más aficion á los efectos de la luz, Alonso Cano se recrea en la forma, la hace su ídolo y la venera sobre todo, durante su larga vida artística. Así esculpe con mayor facilidad que pinta; le es más fácil dar forma que no simularla. Pero vivir en Sevilla y no ser colorista es imposible: Cano se baña en estas tintas, se apodera de ellas, y, no olvidándolas, las une con sus divinas formas en armónica y perfecta fusion.

Mas su genio inquieto lo impulsa á la lucha; la

falta de oposicion le desespera, y uno de sus primeros pasos maestros en Sevilla es pintar es competencia con Zurbarán y Pacheco en un retablo de San Alberto. Su carácter se ensancha y vuélvese despreciativo: en 1637, siendo diestrísimo en las armas, hiere en desafío á D. Sebastian del Llano y Valdés, pintor tambien, por lo que tiene que trasladarse á Madrid, donde lo recibe Velazquez, tan favorecido por el Conde-Duque de Olivares.

Desde entónces su historia brillantísima no pertenece á Sevilla: en Madrid hay que seguirlo recogiendo triunfos y honores. Llega á ser maestro del príncipe Baltasar Cárlos, y á no ser por un drama doméstico, que le hace abandonar la Córte, hubiera tenido que compartir con él su gloria el gran Velazquez.

Desengañado del mundo, aparece despues de racionero en la Catedral de Granada, su patria, donde funda una notabilísima escuela, permaneciendo en ella, ya ordenado de sacerdote, hasta el 1667, año de su muerte.

Poseedor de aptitudes asombrosas, lo mismo dominaba la pintura que la escultura y arquitectura, produciendo en estas tres artes obras insuperables; dándole siempre la preferencia á la pintura sobre todas, por las mayores dificultades que tenía que vencer, valiéndose para demostrarlo de frases que expresan perfectamente la diferencia esencial entre ellas de la complejidad grandísima de la pintura con la sencillez casi primitiva de las otras artes plásticas. Mas si notable es por sus obras, no lo es ménos por sus hechos; su vida es la más interesante de todos nuestros artistas, y sus actos revisten una grandeza y un carácter propios sólo del verdadero genio.

Numerosos fueron sus discípulos, á quienes quiso entrañablemente; màs ninguno pertenece á la escuela de Sevilla.

Esta ciudad tiene la suerte de guardar una de sus grandes obras, si no la mejor suya: la Vírgen de Belen, en la Catedral. Es un cuadro inapreciable, sublime, donde no puede excederse más en pensamiento, expresion, dibujo, color, realismo y belleza. Aquella imágen es la de una mujer madre que se ruboriza y baja los ojos al mirarla frente á frente; es una figura purísima, adorable, superior; tiene en sus brazos á un niño en actitud de bendecir, y desistimos de hacer el análisis frio de una obra que produce sólo el entusiasmo: únicamente recordaremos que es una de las seis grandes alhajas que adornan la corona pictórica de Sevilla.

En Sevilla, su patria, vivia tambien por estos tiempos el gran Velazquez, que al abrir sus ojos á tan hermosa luz, ésta le robó toda su alma, desde entónces apasionada amante de la espléndida naturaleza. Fué el genio del naturalismo, el intérprete fiel de la verdad, cuyos ecos llegaron hasta la artística Italia, tan clásica y tradicional, donde, adormecidos por la pesada noche de la decadencia en próximos siglos, hoy despiertan de nuevo para hacer girar al arte sobre los polos de Miguel Ángel y del ilustre sevillano.

Pero la historia de tan grande hombre no pertenece á su país natal: él creó su escuela en la Córte de las Españas; allí vertió su genio, al que no convienen los caractéres que hemos apuntado como distintivos de la escuela sevillana, por más que su arte admirable fuera debido á la inspiracion adquirida en su país, tanto por la contemplacion de la naturaleza como por

el exámen de los maestros que allí estudió, como Alejo Fernandez, Roelas y Herrera, que son sus verdaderas avanzadas en el campo que se propone conquistar.

Pero sí debemos ocuparnos de otro artista que representa en la escuela sevillana una figura de primera magnitud. Llega procedente de Córdoba, su patria, cuando ya el gran Murillo existia, cuando Zurbarán admiraba con sus singulares producciones, cuando estaban expuestos á la veneracion los prodigios de Alonso Cano y se conservaban todas las obras del gran Roelas: se llama D. Juan Valdés Leal, nacido en 1630, discípulo de Antonio del Castillo y poseedor de un talento profundo y singular.

Sabía él hasta dónde llegaba el arte en Sevilla, mas no se arredró por esto; fiaba en sus extraordinarias facultades, y logró hacerse lugar entre tantas eminencias, aunque, fuerza es decirlo, abusando de sus dotes, relajando el arte é impulsándolo á la decadencia.

Nadie que se doblegara más á las circunstancias que él; nadie tan fecundo, apelando á veces á inspiraciones ajenas, valiéndose de todo, y pudiendo decir, como el insigne vate Lope de Vega, que

«Más de ciento en horas veinte y cuatro
Pasaron de las musas al teatro.»

En lo que sobresalia en primera línea entre los artistas sevillanos era en el color, conociendo como el mismo Murillo la paleta, manejando este elemento, que arrastra á la multitud, con habilidad extraordinaria, y tan en consonancia con la escuela en que lo desarrollaba, indulgente con alguna pequeña inco-

rreccion en la forma, pero severa siempre con la más leve nota disonante.

Su ejecucion, tan libre, que peca en desenfrenada, era prodigiosa, y así sólo se comprende su velocidad, á costa del dibujo y de la madurez del pensamiento.

Mas cuando su atencion se paraba, cuando se proponia realizar una obra verdaderamente artística, escapaban de su paleta tales, que la inmortalidad ha venido á coronarlas. Siempre, sobresaliendo en el color, poseyó el sentimiento de la armonía, del contraste, de los matices encantadores, lo que involuntariamente demostraba hasta en sus obras más descuidadas.

En la iglesia del Cármen, en Córdoba, existe un retablo colosal, todo debido á su pincel, que es la muestra más notable de otra de sus mayores facultades, de su gran imaginacion, verdaderamente volcánica, vertiginosa, valentísima, que concibe y salva los más arriesgados asuntos, que se complace en el peligro artístico, y saltando en mil destellos de formas, colores y expresiones, sujeta de una manera vibrante la atencion á sus fantásticas obras. El lienzo central, que mide algunas decenas de metros cuadrados, representa al profeta Elías arrebatado en el carro de fuego, arrojando su manto á Eliseo, y su composicion es tal, su concepcion tan fantástica, al par que tan brillante, que el contemplador se siente conmovido por aquella carrera, por aquellos blancos caballos, que, más que lanzarse al espacio y subir al cielo, parece van á salvar la distancia de la imágen á la realidad. Sin disputa es Valdés el pintor más fantástico de España; y donde más se nota su magia para impresionar, su talento para despertar mil ideas en el fondo del al-

ma con el pincel, es en sus dos admirables cuadros llamados de los Muertos.

M. de Passavant, escribiendo de nuestras cosas con la ligereza propia de todos los extranjeros, sólo dice de ellos que son dos cuadros maestros, pero de repugnante verdad.

Por aquel tiempo vivia en Sevilla un hombre extraordinario: noble, valiente, con gran talento, dotado de una imaginacion volcánica, que era su martirio, elevado en todos sus deseos, grande en sus pasiones; tal era D. Miguel de Mañara. Viva encarnacion en su juventud de D. Juan Tenorio, mas no por esto un ser cínico y despreciable, todo lo contrario; poseedor del tesoro de su gran fondo, exigia á los hombres el heroismo, el sacrificio, la constancia, y halló en ellos todo lo contrario; refugióse en el amor que él sentia, grande, infinito, y al elevarse á tales alturas no pudieron las mujeres seguir su vuelo y quedaban muy atrás; en todas partes encontró al cabo miserias, y al profundizar los corazones llegó al fango de su fondo. «Vanidad de vanidades,» exclamó, y entónces su misma magnitud llevóle á la compasion de la débil humanidad, de quien no podia esperar la fortaleza, amparándola en su mayor desgracia.

Eterna será la memoria de este hombre en Sevilla: sus aventuras, sus amores, las orgías con que procuraba disipar las amarguras que le produjeran las defecciones de la amistad y del amor, y su gran caridad, resultado de su triste desengaño. Él, alguna vez, siguiendo elegantísimas mujeres, se encontró, al abrazarlas, con horrorosos esqueletos; él, al escalar el balcon de alguna bella, hallóse en enlutada estancia, iluminada por amarillos cirios, con un féretro en el

centro; él, desvanecido á un golpe, vuelve en sí al oir una voz que dice:—Traigan el ataud, que ya está muerto;—y él, una noche que vuelve de una orgía, donde ha exaltado más su imaginacion, entra en una iglesia, y al poco tiempo, en horrible pesadilla, ve animarse aquella soledad y asiste á sù propio entierro como el célebre estudiante. Por último, fallece su jóven y hermosa esposa, y ya no cree más que en el dominio de la muerte y en la mísera condicion de la humanidad. Entónces funda realmente el Hospital de la Caridad, como un monumento á sus pesares y á su grandeza marchitada. Escribe un celebérrimo discurso sobre la verdad, y, no contento con esto, quiere ver representadas plásticamente sus ideas, quiere hacerlas sensibles de la manera fuerte que él las ha adquirido, y concibe los dos cuadros de la muerte. Sólo un artista de gran fantasía podia pintarlos; sólo Valdés puede interpretar su deseo, y llamándolo al efecto le infunde en toda su extension su pensamiento, llegan á sentir acordes, y Valdés ve aparecer en su mente todas las verdades desgarradoras que Mañara habia adquirido con su experiencia, y pinta el testamento de su corazon con los más vivos colores, con admirable realismo, con los más repugnantes pero aquí bellos detalles: vénse los asquerosos insectos posados en la mejilla de los cadáveres de obispos y calatravos; allí la muerte hollando todos los proyectos, al par que apaga la llama de la vida; allí los hábitos de grandeza convertidos en girones; la oscuridad, el húmedo fango del subterráneo, el buho enemigo de la luz y todo lo que constituye la cohorte de la terrible y destructora Parca.

Son dos cuadros simbólicos, desgarradores; pero la alegoría no puede ser más clara. En uno de ellos un

esqueleto con burlona expresion, llevando un ataud y una guadaña bajo el brazo, apaga con su mano descarnada la luz de la vida. Rápido va marchando sobre un mundo, amontonados libros, proyectos, espadas, petos, hábitos de grandeza, tiaras, capelos y todo lo más ambicionado por los hombres; en el otro, abiertos ataudes muestran la podredumbre que contienen, en que áun restan girones de las grandezas humanas, sobre los que toman vida asquerosos insectos; el buho, con sus ojos de fuego, preside aquella destruccion, y en la parte superior del lienzo aparece una mano llagada, que sostiene una balanza en cuyos platillos se aquilatan por la eterna justicia las buenas y las malas acciones, representadas por diversos atributos. Son dos cuadros que conmueven, que nos hacen recordar nuestro fin, igual al que hemos visto en los seres más allegados, cómo en un abrir y cerrar de ojos se han apagado sus existencias, cómo sobre nosotros pende constantemente la espada de doble filo que nos ha de llevar del ser al horrible no ser.

Es más: este *memento homo*, este recuerdo de la muerte, con todos sus horrores, es un tema constante en las más vitales literaturas. *La danza general de la muerte* se titula uno de nuestros más bellos poemas de la Edad Media; las célebres coplas de Jorge Manrique pertenecen tambien á este género; la Iglesia católica le enseña á los creyentes que polvo son y en polvo se convertirán, y todos los poetas líricos, todos los profundos pensadores se conmueven, como nuestro Bécquer, *al dejar tan tristes, tan solos los muertos*. Esta amarga verdad, esta triste poesía, tenía que manifestarse en las artes plásticas, tenía que encarnar con todos sus horrores en una imaginacion soñadora, fantás-

tica, y se acogió á Valdés, que le dió forma insuperable. Mr. de Passavant, sin embargo, dice sólo que son dos cuadros maestros, pero de repugnante verdad.

Ahora, en cuanto á la vida de este insigne artista, tenemos que decir que es la del vicio, que siempre lo dominó; es la historia de la soberbia, que no admite rival, que siempre pretende el primer puesto y que se irrita ante el mérito extraño. Interesantísima es su gran amistad con Murillo, amistad de oposicion, de vanagloria, en que siempre le exige las alabanzas, que éste, dulcísimo y modesto, se las concede hasta llegar al sacrificio. Al tratar del gran Murillo veremos cómo fundó él la academia sevillana y cómo Valdés vino á ser el presidente, que desde luégo correspondia al fundador por todos los títulos, si bien permaneció sólo tres años en tan elevado puesto por los disgustos que con su carácter producia. En este tiempo nos cuentan los biógrafos un lance curioso en que, como todos los soberbios, al cabo se vió burlado, y ¡ay del burlador si no marcha de Sevilla! Es el caso que llegó una noche á la academia un extranjero pidiendo dibujar en ella. Valdés se lo concedió, por recomendacion del conde de Arenales, y tomando un gran papel y un carboncillo comenzó por tiznar todo el papel, y despues, con miga de pan, sacó los claros, y afirmando más los oscuros, con gran ligereza, al poco tiempo terminó una lindísima figura: todos admiraron aquella noche la destreza del extranjero, todos lo alabaron, todos rodearon su obra ménos Valdés, que se encontró solo y postergado. Rogáronle hiciese otra figura y otra vez lo colmaron de alabanzas. Valdés, con esto más irritado, á la tercera noche no le permitió la entrada en la academia.

Los pintores exponian entónces sus obras al público los dias festivos en las gradas de la Catedral, y allí aparecieron en la primera festividad dos cuadros notables del expulsado de la academia, que por esto mismo se admiraron más. Valdés lo supo y salió de su casa decidido á matarle, no faltando, segun parece, quien avisara al extranjero del peligro que corria, pues éste salió inmediatamente de la ciudad.

Por los años de 1674 pasó á Madrid, donde vió todas las grandes obras de la pintura que encerraba la Córte; estuvo en el Escorial tambien, y, vuelto á Sevilla, murió nueve años despues que Murillo, en 1691.





VII

MURILLO.

En esa region de la luz, donde moran en su apoteósis entre resplandores los grandes hombres privilegiados con un destello divino; allí donde habitan los grandes artistas, los grandes paladines de la belleza, se encuentra tambien el gran Murillo, de eterna memoria entre nosotros.

Pocos son los que llegan á pisar aquellos umbrales; terrible es el asalto de aquellas alturas. No basta el talento, no basta la ilustracion, el poder ni el trabajo; sino que, como término de un destierro, sólo vuelven á aquella region los que, no olvidando su orígen, alumbraron al mundo con un luminoso recuerdo de su primera patria, á la que regresan despues de dejar aquí abajo un rastro de luz y de flores que nos seduzca é ilumine.

Son estos seres verdaderos enviados, sostenes y

rejuvenecedores de la humanidad, al mismo tiempo que mártires y grandes héroes en sus titánicas luchas con lo real, con lo establecido y lo tradicional. La vida del genio es una verdadera cadena de pesares, desde sus luchas juveniles con sus pasiones, hasta las luchas más posteriores con sus enemigos siempre encarnizados. Así su apoteósis es la recompensa, es el descanso y el premio de las victorias y los bienes que han sembrado entre nosotros.

Y á nadie como al artístico, al de la belleza, conviene todo esto. Porque él es el encanto de la humanidad, el que llena y eleva sus más altas aspiraciones, aquellas aspiraciones que son el término de la felicidad, que proporcionan la dicha más tranquila, y los que nos presentan los más levantados ideales, no tan sólo de la belleza física, sino tambien de la del espíritu, que no es la moral, sino la realizacion de la belleza del órden espiritual.

La belleza es y será siempre el gran móvil de la humanidad, la aspiracion que arrastra más á las almas, y la que les arranca los más hondos suspiros. El juicio de Páris será eterno: es una red que encierra al universo entero y que seduce y encanta al mismo que aprisiona.

La idea que Murillo realizó es grandiosa y colosal. Toda la historia de la pintura en Sevilla, todo el trabajo de los maestros que le anteceden, no es más que una preparacion de su presencia en la escuela; y toda ésta en lo porvenir, todo el desarrollo de la nueva tendencia, si realmente ha de tener carácter local, ha de arrancar y derivarse de la paleta del gran maestro.

Es Murillo en realidad un Jano con dos caras; la

una que mira el pasado, la otra al porvenir. Si el arte tenía que secularizarse, y despues de servir al culto servir al hombre; si esta era la nueva tendencia que iniciaba Velazquez en sus tan realistas obras, aquí aparece el pintor del cielo, de las Concepciones, del dogma, representando y pintando tambien á la tierra, la vida, el pueblo en sus característicos tipos, fuerza es reconocerlo, superiores en encanto á los de Velazquez, perpetuando sus negros y vivísimos ojos, sus blondas cabelleras, el correcto óvalo de sus rostros y las inteligentes y simpáticas expresiones de sus compatriotas.

Como artista de corazon, espontáneo, como representante de una época, desarrolla el ideal más levantado de su tiempo.

Hijo de un pueblo eminentemente religioso, que ha luchado por sus creencias largas centurias, que despues rechaza toda heterodoxia y defiende por todos los medios su fe, representa como ninguno este fervor, de que tambien participa en alto grado, interpretando esos divinos tipos del cielo, esos rostros de los bienaventurados, tan serenos como apasionados, tan reales como nobles. Pero, hijo tambien de una nacion donde siempre se hizo respetar la dignidad humana, retrata asimismo á su pueblo en sus más característicos tipos, con sus más vivas expresiones, legando al porvenir los rasgos de estos hombres indomables, libres y nobles en todos tiempos; y no se fija en aquellas entidades más elevadas, más elegantes, más serviles, que han perdido su carácter con extrañas influencias, sino que recurre á los ignorados lugares, allí donde se conservan más puros los tipos, en lo último de la sociedad, en la clase nunca mirada con altanero des-

precio en nuestra España, y, sobre todo, en Andalucía, y que más tarde han de vencer al coloso de la Europa en Bailén y Zaragoza.

Por esto es el pintor más español que ha existido; por esto su nombre se ha hecho popular y universal; por eso áun hoy todos los que estudian sus producciones no pueden por ménos de sentir el entusiasmo al penetrarlas.

Murillo no es lo bastante apreciado, apesar de su renombre, fuera de su país natal, por la falta de obras maestras suyas allí, pues afortunadamente en su patria se conservan las mejores: mas áun así, sólo se pueden apreciar en su justo valor por un esfuerzo de imaginacion, al fingírnoslas recien salidas de sus manos, sin haber sufrido las profanaciones de los restauradores, que las han endurecido, ni la accion del incienso por siglos enteros, colocadas en los altares. Algunos llegan hasta mirarlo con desprecio; lo llaman falso y convencional, sobre todo en su color, sin tener en cuenta que al hablar de tal modo es por no haber estudiado este país de fuego, que no es posible concebirlo hasta que se ve, y que el gran maestro tenía que ser influido por aquel en que viera constantemente la luz.

Si Murillo hubiese vivido en el Norte, con su sensibilidad exquisita, con su impresionabilidad tan extraordinaria, habria estampado en sus lienzos las nebulosidades, las brumas y las azules lontananzas de tales románticos países; pero artista meridional, hijo de un país en que las brumas son de polvo de oro y de luz ofuscadora, concibió la única manera de interpretar esta naturaleza, que constantemente obraba sobre su sensibilidad.

Un genio de su talla no podia por ménos de do-

minar el material, ofreciéndonos así verdaderas maravillas de factura y colorido encantador: á su genio tambien estaba destinado el sintetizar y afirmar para siempre el carácter de la admirable escuela sevillana. Él reunió todos aquellos rasgos, que ya hemos apuntado como característicos; él los armonizó, los sublimó, los hizo eternos y universales con su triunfo imperecedero. Sólo un defecto se le atribuye, pero un defecto que lo eleva, un defecto sublime: la incorreccion en ciertos casos.

Se ha dicho, y con razon, que el genio verdadero posee algo en su naturaleza de femenino, algo no varonil, que se manifiesta en sus producciones; y tratándose de los elementos de la pintura, bien se le puede aplicar, esto es, al color ó á la color, como decian nuestros clásicos.

El arte español es en general severo, adusto, varonil; falto de cierta delicadeza, de cierto encanto, que sólo puede producirse con un sentimiento verdaderamente femenino, y Murillo lo produce con su sentimiento del color, que hace tan florida, tan dulce, tan blanda y encantadora su escuela.

Á esta sensibilidad se debe, sin duda, que sea el único de nuestros pintores que concibe y presenta un bello y notabilísimo tipo de mujer, que compite con los de Rafael, artista tambien florido, delicado y de divinas dotes. Tipo tomado de la realidad, de los que constantemente tenía á su vista, y sublimado hasta el punto de servir de rostro á la Madre del Divino Niño, que tanto veneraban sus compatriotas.

El punto de vista que toma para sus producciones religiosas le hace ver al cristianismo en su aspecto más simpático y popular: no es el alegórico de Vargas, no

es el aterrador y justiciero de Herrera, ni el filosófico de Zurbarán, ni el escéptico de la vida de Valdés, sino que pinta el dogma en sus mayores dulzuras, en sus inspiraciones de las virtudes domésticas, el cristianismo del hogar y de la mujer, que habla directamente al sentimiento femenino de un pueblo de sangre latina, que vive bajo un cielo lleno de alegría.

Murillo era fervoroso católico: una tarde de otoño á la hora del crepúsculo, y cuando ya las estrechas calles, envueltas en sombras, dejan ver por entre los avanzados aleros los últimos destellos de la luz del dia, que lánguida y melancólicamente espira, al marchar para el retiro en que vivia, cerca de los jardines del Alcázar, quitóse el sombrero, lleno de fe cristiana, al oir el solemne toque del Ave-María, que en la cercana Giralda llenaba el espacio con sus sonoros bronces; y, puesta su mente en la Vírgen-Madre, miró aquel cielo, que entónces despedia los últimos suspiros del crepúsculo, y en aquel momento sin duda, lleno de entusiasmo é inspiracion, pensó que aquel cielo podria abrirse, que entónces veriase la deslumbradora claridad del empíreo, y, rayando en el éxtasis, casi llegó á distinguir aérea, envuelta en blanquísimo ropaje y azulado manto, entre brillantes remolinos de luz y coros de rubios niños, á la augusta Señora que él tanto veneraba, y que era el escudo y el refugio de todos los habitantes de la ciudad.

Aquella noche el insomnio se apoderó de él; martirizóle la imágen divina como en demanda de que la trasladase al lienzo: llegó el dia, perezoso á su parecer, y al instante, más con haces de luz, con el pensamiento, que con los medios materiales, realizaba su colosal obra, su poema cristiano, que encontró eco en

todos los corazones y que llegó á simbolizar y reunir toda una era.

Al tratar los asuntos religiosos, nos hace relacionarlos con Santa Teresa de Jesus: sus almas fueron hermanas, igualmente apasionadas y poéticas; expresáronse sus esencias en sus producciones, tan exaltadas y llenas de fuego; ya Santa Teresa valiéndose de la rima, ya Murillo de los pinceles, y en várias ocasiones de la palabra, con frases cortas, pero profundísimas, estampadas en algunas de sus obras, que revelan, á la par de una poderosa inteligencia, un corazon de fuego. Por esto la expresion, la vida de sus figuras es una de sus más notables cualidades; pudiéndose decir que los personajes por él representados sienten el amor divino con la misma fuerza que el que le hacía exclamar á la apasionada fundadora *que moria porque no moria.*

De sus numerosas obras, pues no es posible dudar de su fecundidad, la que más da á conocer el alcance de sus colosales facultades, tanto por su grandeza como por su actual conservacion, es el tan célebre San Antonio de Padua, en la Catedral.

Este cuadro resume á Murillo: es el tipo al par que la obra culminante de todas las suyas en su mejor período. Resiste esta maravilla de la pintura á la más encarnizada crítica y eleva el alma á la region de las sublimes bellezas. El asunto representado no puede ser más sencillo ni conocido. San Antonio en su celda recibe la visita del Niño-Dios, que se le aparece entre coros de ángeles y resplandores. Hasta el dibujo, que es el elemento débil de todos los grandes coloristas, es aquí ajustado, correcto, firme, sentido, sin una desproporcion, sin una forma trazada

inconscientemente. El colorido es dulce, hasta arrebatarnos con lo delicado y agradable de todo él; fresco como el de una selva florida, puro y limpio como los del íris, caliente y vigoroso en las más delicadas tintas, brillante como la misma luz y armónico como afinadísima instrumentacion. La factura es valiente, fácil, sin caer nunca en el desenfado y la afectacion; fina sin pasar á la nimiedad y el retoque. La composicion naturalista, fuera del clasicismo, abundante y clara, sencilla y pronta en la concepcion. La entonacion es agradable, sin una dureza, armónica y brillante; el modelado en todas las figuras tan perfecto, que las carnes parecen van á ceder á la presion al tocarlas. El claro-oscuro tan ajustado, que produce los más sorprendentes relieves. La perspectiva lineal exactísima, y la aérea con tal maestría manejada, que una de las mayores bellezas del lienzo es su ambiente; la ilusion que causa el pavimento es tal, que por él parece se puede andar; el bulto de la figura del Santo resalta en el centro rodeado de atmósfera; los rompimientos se alejan y las distancias en fondo se pueden medir. Y por encima de todas estas condiciones, puramente intrínsecas de ejecucion, prevalece en todo un encanto indefinible, un motivo oculto de atencion, que no se puede adquirir por el estudio, que no se aprende, que es un dón del cielo; el genio que se revela con todo su irresistible atractivo, la inspiracion que, como hija de lo alto, detiene al hombre, lo fascina, lo enamora y le produce un goce purísimo, sereno, infinito, eco y trasunto de otros mundos superiores.

En tres épocas se divide la historia del gran artista, del insigne autor de esta obra extraordinaria; épocas que van estrechamente enlazadas con sus obras,

y que determinan sus diversos estilos y los distintos períodos que se marcan en ellas.

El dia primero del año de 1618 era modestamente bautizado en la parroquia de la Magdalena de Sevilla el niño que más tarde habia de ser el ídolo de su pueblo y la admiracion del mundo entero. Vulgar es hoy su historia. Todos sabemos que en vista de su aficion sus padres lo llevaron á la academia de Agustin del Castillo, que admitió al humilde niño por condiscípulo de sus ilustres é impetuosos educandos. Todos comprendemos los primeros vuelos de aquella fantasía soñadora, las primeras impresiones de aquella sensibilidad exquisita, que se preparaba para las grandes emociones estéticas, y sus amarguras y despechos, devorados en silencio al verse postergado y dedicado á manuales trabajos, él, que constantemente tenía su pensamiento fijo en sublimes alturas, y que á cada paso era despreciado y escarnecido por sus condiscípulos, ménos generosos y moralmente bellos.

Á los diez años de edad perdió á sus padres, quedando en la mayor estrechez; á los veinte marchó su maestro Castillo á Cádiz, y entónces fué cuando sin apoyo, sin una mano amiga, solo y desamparado, pensando únicamente en lo grande en medio de su miseria, se vió obligado á pintar para la Feria y entrar en tratos con los cargadores para América á fin de marchar á Madrid para satisfacer sus deseos y contemplar las obras de los grandes maestros nacionales y extranjeros, que tanto le habia ponderado su amigo Moya. Al cabo consiguió dar salida á sus cuadros de pacotilla, y en el año de 1642 marchaba para Madrid lleno de entusiasmo, donde fué muy bien recibido de Velazquez, que quedó admirado de sus talentos.

Á esta primera época de desgracias y martirios pertenecen muchos cuadros suyos, estudios, bocetos y pequeñas composiciones, dificilísimos de reconocer, y en los que apénas se notan todavía ninguna de sus brillantes dotes ni de su estilo propio.

El segundo período es ya más fácil de determinar, y á él pertenecen sus obras más artísticas, en el sentido académico de esta palabra. Éstas son el resultado del estudio durante los tres años que permanece en Madrid copiando á Velazquez, Van-Dyck y Ribera, y en los que se trata de imitar aquella correccion y aquel estilo que tanto habia estudiado y admirado, recordando á cada paso involuntariamente las bellezas que más le impresionaron en los tres maestros. Pero, aunque más correctas, son estas obras las ménos espontáneas: áun no ha aparecido en ellas la singularidad que despues ha de ser su mayor carácter; áun no ha pensado Murillo que posee un exceso de originalidad en sí propio para no copiar á nadie, y, olvidándolo todo, se ha entregado á sus propios impulsos, impulsos que lo han de llevar á la inmortalidad.

El primer período lo podemos llamar de incubacion y vaguedad; el segundo del maestro concienzudo, y en el tercero veremos al genio espontáneo y sin más trabas que las del natural, á su modo bien interpretado.

De vuelta de Madrid se conquistó de un paso un elevado renombre al pintar los cuadros de San Francisco, lienzos en que se notaba la inmediata influencia de sus ídolos, y así continuó, siguiendo á los que habia tomado por maestros, hasta que en 1656 pinta el San Antonio de la Catedral, con que abre su tercer

período, brillantísimo y superior á todos en poesía, en encanto y originalidad. Á él pertenecen todas esas geniales obras que nos admiran y aprisionan más cada vez que las contemplamos. Á él pertenece esa coleccion de prodigios, tales como el San Félix de Cantalicio, el San Francisco abrazado á Cristo crucificado, el Santo Tomás de Villanueva, la Santa Isabel lavando á los pobres, la gran Concepcion del Louvre, las tablas de la Sala Capitular, los niños jugando de la galería de Munich, que nos dan el tipo de Rinconete y Cortadillo, el retrato de Ortiz de Zúñiga, y en él es cuando el gran genio de Murillo se presenta en toda su originalidad, en todo su mayor vigor.

Halagado por sus compatriotas, aplaudido unánimemente, y con encargos siempre de otras obras, pensó Murillo llevar á cabo una empresa, que habia de terminar su obra de representante sintético de toda la escuela sevillana. Hasta entónces todos los maestros habian estudiado los elementos del arte en las academias particulares, y Murillo pensó formar una asociacion de artistas, con carácter de academia, en que se perpetuara la escuela.

Grande fué su interés por llevar adelante la idea y los obstáculos que se le oponian y tuvo que vencer. Pidió ayuda al Gobierno, y el Gobierno lo desatendió; tuvo despues que conquistar la voluntad de todos los maestros residentes en Sevilla, y entónces se encontró con el orgulloso Valdés, que sólo accedió á ser miembro de la academia á costa de promesas.

Al fin, allanados todos los obstáculos, se celebró la primera sesion en la Casa Lonja el dia 1.° de Abril de 1660.

Aquí comienza tambien aquella amistad singula-

rísima entre Murillo y Valdés; amistad estrecha, pero de constante antagonismo, en que la historia se decide siempre en sus simpatías por Murillo, al cortar con su carácter blando los lances constantes entre el dominante Valdés y el digno pintor del cielo.

Bien pronto tuvo que usar de su generosidad, pues al poco tiempo le sustituia Valdés en el cargo de presidente de la academia; mas no por esto tácitamente dejaba éste de reconocer su superioridad, sin quedar satisfecho de sus propias obras hasta que Murillo las examinaba y aprobaba.

Cuando pintó sus célebres cuadros de la Muerte ardia en deseos de que su émulo lo juzgase, y ya éste delante de ellos, mudo, esperando su opinion, le oyó exclamar:

—Compadre, estos cuadros no se pueden mirar sin taparse las narices.

—Y vos—le respondió risueño—habeis pintado una Santa Isabel, cuyos pobres provocan el vómito: —frases andaluzas y diplomáticas, que despues se han tomado en su sentido literal.

Poco tiempo vivió despues de pintar los cuadros de la Caridad, por encargo del célebre D. Miguel de Mañara, en alguno de los que parece dedica un recuerdo de despedida á sus maestros, pues estando en Cádiz ejecutando el retablo de Capuchinos, ya es sabido de todos su desgraciada caida de la andamiada y su pronta muerte en Sevilla, acaecida el 3 de Abril de 1682.

Honra y prez al genio, á aquella figura celestial que en vida fué el encanto de su siglo, y cuya muerte, al aniquilar su sér, ensanchó su nombre por toda la redondez de la tierra; acatamiento al talento supe-

rior, á sus divinas dotes que derramó en las preciosísimas galas de sus sobrenaturales obras. Ya su patria, negligente en honrar á sus nobles hijos, le ha levantado estatuas y ha escrito su nombre entre laureles con letras de oro; ya figura entre los más eminentes españoles, y su nombre, como el de Apeles, que representa el arte griego, como el de Rafael, que simboliza el Renacimiento, y el de Velazquez, que es el genio del naturalismo, vivirá y se venerará en tanto no se rompa la luminosa y celestial cadena de la civilizacion.

Como en ciertas religiones es esperada la salida del sol, y una vez que éste aparece todos lo saludan con gritos de júbilo y alegria, tal es proclamado Murillo cuando patentiza su genio y en él ven todos al astro deseado. Así da lugar á mil efectos y curiosos hechos entre sus colegas y el público de su tiempo, siendo quizás el más significativo de todos el que produce en un antiguo condiscípulo.

Murillo, con su arrebatador color, con su ligereza, con su transparencia y su luz; con aquellos grupos de rubios y graciosísimos querubines, que se esparcen como una explosion de sonrisas por sus cielos de aurora; con los rostros de sus ojinegras vírgenes, apoteósis de su amor intenso, con la pasion y vida de sus cabezas, era el pintor de los encantos, del corazon, del entusiasmo y del cielo.

No léjos de él, en la más próxima ciudad á Sevilla, en la histórica Córdoba, sultana de Occidente, se desarrollaba al mismo tiempo otro pintor, otro ému-

lo, que era su antagonista, Antonio del Castillo y Saavedra.

No son extrañas estas coincidencias: al lado del fuerte roble nace la lánguida yedra; al lado del veneno se encuentra el antídoto, y á toda afirmacion corresponde una negacion.

Agustin del Castillo, hermano de Juan, el maestro en Sevilla de Alonso Cano, Pedro de Moya y el mismo Murillo, se traslada á Córdoba, y allí nace su hijo Antonio, que más tarde habia de ser quizá el mejor dibujante español, y que, despues de pasar algun tiempo bajo la direccion de Zurbarán, vuelve á su patria para ser el jefe de sus artistas. Porque si Sevilla fué siempre colorista, Córdoba lo fué dibujante; si Sevilla voló en alas de su fantasía, Córdoba mostróse siempre severa, grave y científica, la Aténas en un tiempo de Occidente. Castillo debia vivir en Córdoba y pronto fué allí su gran artista.

Ni Ribera, ni Zurbarán, ni Velazquez dibujaron más que él, superándolos á todos en la composicion. Dirigida su gran inteligencia por esta senda, nadie cual él llegó á comprender el cuerpo humano: estudió uno á uno sus músculos, todos sus huesos, todas sus articulaciones, todos sus vasos, y consiguió presentar aquellos singulares ejemplos exactísimos de anatomía, de escorzo y de firmeza; trazó infinitas líneas para colocar en perspectiva los cuerpos más irregulares, los términos más distintos, y ninguno en lo antiguo le supera en la colocacion de sus grupos, ni en el relieve y modelado, á fuerza de conocer el claro-oscuro.

Para afirmarse más y más en la forma se dedicó á la escultura, proporcionando así á los plateros de

su tiempo, á aquellos cinceladores tan renombrados de su patria, modelos que harian parar la inquieta atencion de Benvenuto Cellini. Como allí los paisajes son tan extraordinariamente bellos, con suma frecuencia se le veia copiar los accidentes de aquella sierra, que despues con tanta perfeccion servian de fondo á sus cuadros. Ningun dia se entregaba al sueño sin llenar varios pliegos de sus firmés trazos.

Llegó, por fin, en el dibujo, en el elemento más científico del arte, que lo liga con la plástica escultura, á una admirable perfeccion; sus retratos son fotográficos.

En la iglesia de Jesus de Córdoba tiene un óleo sobre el muro, sin duda lo mejor suyo, y como dibujo de lo mejor de España. Es un San Dimas crucificado, perfecto, exacto, admirable en su forma, extraordinario en su modelado, y tan fácil en su dibujo, que hasta se ven en él bellas notas de color.

Porque la falta de éste fué su defecto, su gran olvido, ó, mejor dicho, lo que no tuvo tiempo de sentir.

Un dia, meditando, recordó sus penosos estudios, sus largos ejercicios, sus profundos conocimientos, el aplauso de sus contemporáneos, y se creyó el mejor de los pintores.

Habiendo Alonso Cano visto en Granada obras suyas, dijo:

—Están bien dibujadas, pero que venga por aquí y le enseñaremos á pintar.

Llegó esto á sus oidos, y replicó:

—Que venga él por aquí y le pagaremos el consejo enseñándole á dibujar.

Casi nunca firmó sus cuadros; esto constituia en él una orgullosa modestia.

Teniendo ya cincuenta y siete años, llegó á Córdoba, de Madrid, despues de estudiar con Velazquez, un antiguo discípulo suyo, áun jóven, con claro talento, y que arrastraba á las gentes con su bello color. Alfaro se llamaba, y en todas sus obras estampaba su firma. Los frailes franciscanos le encargaron decorar su claustro; Castillo pidió pintar un solo cuadro y lo firmó: —*Non pinsit Alfaro.*

No faltó, sin embargo, quien le celebrase las maravillas de la escuela sevillana, que él oia siempre con cierta sonrisa de desden: tanto le dijeron, que decidió volver á visitarla despues de cuarenta años de ausencia.

Llegó, y al punto fué muy obsequiado por todos los artistas. Vió las obras de su maestro Zurbarán, de Alonso Cano, de Valdés, con complacencia para él, hasta que llegó ante el San Antonio de Murillo en la Catedral.

Allí, en mudo asombro, permaneció largo rato: los que le acompañaban notaron en él mortal palidez, temblor nervioso, asombro en sus pupilas; permanecia inmóvil, petrificado, aplanado, lleno de admiracion; todos esperaban impacientes alguna palabra, alguna exclamacion, pero continuaba en su silencio, hasta que en voz alta prorrumpió:

—¡Ya murió Castillo!—é inclinó la cabeza y tuvo que apoyarse en el muro para no caer.

¿Qué era lo que allí habia acontecido?

Que el gran dibujante, el artista más científico, se hallaba al fin frente á frente al gran colorista, al más encantador de los pintores; era que la ciencia se hallaba allí dominada por la belleza; era que su espíritu grande, capaz de sentirla y de amarla, habia prorrumpido en un sublime arranque al encontrar un ídolo

más adorable; era que su alma dejaba la tierra y se elevaba al cielo; era que dejaba de pensar y empezaba á sentir.

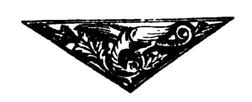
La impresion habia sido fuerte, decisiva; su espíritu padecia horriblemente, nó de envidia, nó de ira, sino de desencanto y de despecho.

Sus palabras fueron sinceras: Castillo habia, por lo pronto, muerto moralmente.

—¡Murillo! ¡Murillo!—decia en su desesperacion: —¿es posible que aquel discípulo ruin de mi tio haya conseguido tanta gracia y tanta belleza de colorido?

Poco se detuvo en Sevilla. Volvió á su patria, y al ver sus obras, hubiera querido borrarlas todas. Sólo ejecutó despues una, ya más dulce y más interesante; pero la herida recibida se iba enconando cada vez más; ya no le encantaban los bellos paisajes de la sierra; el lápiz caia de sus manos al querer seguir su acostumbrado ejercicio; sus amigos y admiradores dejaron de verlo con tanta frecuencia; su mirada, tan observadora, se fué apagando más y más, hasta que, una noche de amarguísima melancolía, su espíritu exaltado voló en busca de aquellos cielos que Murillo le habia mostrado pocos meses ántes en Sevilla.

Castillo siempre será nombrado con admiracion; siempre quedarán sus obras como los mayores modelos de dibujo; siempre serán admiradas, y más que ninguna aquella en que tanta belleza realizó: su muerte, que fué su obra maestra.





VIII

Decadencia y conclusion.

Hemos visto cómo casi desde los dias que siguen á la Reconquista el arte pictórico vive sin interrupcion entre nosotros hasta fines del siglo XVII, presentando una cadena de gloriosos momentos en su vida exuberante y poderosa; una serie no interrumpida de espíritus profundos y activos, que obedecen todos á una idea, que se relacionan tendiendo á la unidad, lo van impulsando poco á poco hasta colocarlo á la altura de los astros del entendimiento humano, que más tarde contemplaran civilizaciones y civilizaciones, tomando este momento el nombre de Murillo.

Mas despues de esta penosa ascension, despues de este gran triunfo, tan admirablemente preparado, decae con tal rapidez, que causa la mayor extrañeza tan violenta ruina.

Parece que una vez cumplida su mision en aque-

lla época, dicha su última palabra, no debe dar un paso más, llegada al punto de su objeto: ni áun sucede que se conserve por algun tiempo lo que se ha conseguido con tanto esfuerzo; apénas si la sostienen los que la elevaron á tan alto grado. Así, despues de los ya nombrados, no hay nuevos maestros que la impulsen ni detengan en su ruina; no implica nada, no tiene importancia la presencia de un Herrera *el Jóven,* aquel que abandonó á su padre D. Francisco, y huyendo de su violento carácter marchó á Roma para perfeccionarse en el arte, y que vuelve á su país natal para ser un esclavo del genio de Murillo y de Valdés, por los que involuntariamente se ven arrastrados sus pinceles.

Los discípulos de Murillo, pues la academia no dió ningun resultado, sólo quedan como una estela de la luz del maestro, siendo ellos los que hacen más lenta la total decadencia: entre éstos son los principales D. Pedro de Villavicencio, caballero de la Real órden de San Juan, el más entusiasta y el discípulo querido del gran Murillo, en cuyos brazos exhaló el último suspiro, siendo su testamentario. Se sabe que, despues de la muerte de su maestro, marchó á Madrid y presentó á Cárlos II un cuadro suyo, que representaba unos muchachos jugando. Francisco Meneses Osorio, su mejor discípulo, y el que á más altura elevó sus pinceles, siguiendo las huellas de Murillo. Muchos de sus cuadros se confunden con los del maestro, y él fué el que terminó el de Capuchinos en Cádiz.

Digno de memoria es tambien Sebastian Gomez, el mulato, entusiasta del arte como ninguno y diestro en el manejo del pincel. Francisco Antolinez no

tiene tanta importancia, culpa de su carácter raro y antiartístico; y Simon Gutierrez alcanzó ya muy poco en la comprension del arte divino (5).

Los discípulos de Valdés, tales como Cristóbal Leon é Ignacio Leon Salcedo, si bien producen obras importantes, léjos de detener, casi impulsan á la escuela á su ruina por lo expuesto del estilo que practican.

Esta decadencia es, sin embargo, fácil de explicar; conviene con la total en que entónces se sumia la nacion española; eran los dias en que reinaba Cárlos II, y todo, literatura, comercio, ciencias, artes, marchaban derechos al abismo más espantoso. El advenimiento de la casa de Borbon evitó la total ruina; hubo entónces una especie de renacimiento, despertaron los espíritus, y este rayo es representado por Alonso Miguel de Tovar, imitador, no ya discípulo de Murillo, muy aceptado en la córte cuando ésta pasó por Sevilla, pero en el que harto se nota no habíase calentado su alma al calor del sol de la escuela. Trasladado á Madrid, queda ésta sin un representante; es su último destello ántes de morir, y despues de él cae en un estado que la lleva á la muerte al espirar el siglo XVIII.

Esta rápida decadencia es, sin embargo, más ficticia que real: no aparece en la escuela ninguno de aquellos vicios esenciales que, obrando con preponderancia, concluyen por quitarle toda vitalidad; la neurósis de Valdés no se hace contagiosa, gracias á la absoluta influencia de Murillo; cuenta cuando decae con principios propios de valor insuperable que ha conseguido realizar al cabo, capaces para servir de fundamento á un arte admirable, y que

apénas si llegan á hacerse patentes; es puramente hija de las circunstancias, de una fatal coincidencia histórica, por lo que, pasadas aquéllas, vuelve á renacer el númen de las artes sevillanas, sin dejarse esperar un solo dia, tomando entónces como punto de partida aquel más culminante de la antigua escuela en que tantos problemas preliminares encuentra ya resueltos.

Ahora pues; considerándola en general, debemos notar mejor sus tendencias, su espíritu y su valor verdadero.

Si bien las manifestaciones artísticas sevillanas son puramente místicas, hasta el punto de aparecer la pintura supeditada completamente al servicio de la religion, se ve, sin embargo, en ellas algo comprimido, algo que ciertas veces se hace patente de una manera más ó ménos clara, y que al fin se hubiera desarrollado si causas opresoras no lo hubiesen impedido. Es verdad que sus asuntos son religiosos, pero sus tipos siempre son terrenos. Esto produce cierta falta de nobleza en los personajes que se han querido representar, cierta vulgaridad en ellos, siendo extraña esta manera especial de concebir los asuntos religiosos acordándose tanto de la tierra. De aquí la tendencia tan realista de todas sus obras, tan populares, llenas de vida, color local y naturalismo.

Parece como si los artistas, no atreviéndose á tratar motivos puramente humanos, humanizaran, sin embargo, los misterios y los Santos cristianos, si bien este impulso al porvenir es tan poderoso en el devotísimo Murillo, que rompe la barrera y dedica sus talentos á asuntos eminentemente populares. Mas no implica esto para que dejemos de tachar á la escuela

de exclusivista en sus inspiraciones, por más que en ello influyan mucho las costumbres y las creencias de la época en que florece.

Mas si fué exclusiva la escuela, siendo este exclusivismo orígen de ventajas y defectos, tambien dejó realizado un ideal, llegó á la cumbre en los asuntos religiosos, tal como ellos los concebian, exponiendo á la devocion de los creyentes representaciones plásticas verdaderamente cristianas, símbolos en realidad inimitables: las glorias de Roelas y Murillo se distinguen en todo de las demás representadas, si no como las más grandiosas, al ménos como las más simpáticas; las Concepciones del último, de renombre universal y eterno, son realmente sublimes, y los Santos de Zurbarán, Herrera el Viejo y Alonso Cano, áun dentro de su vulgaridad, tienen tal misticismo, tal uncion y carácter, que éstos y no otros son los verdaderos tipos de los Santos latinos.

Como en todo país meridional, en que la vida se hace más dulce, la imaginacion predomina sobre otras facultades y el deseo de belleza es más imperioso, el sentimiento estético vive latente, forma una gran parte de la existencia y se manifiesta al punto que una civilizacion, un pueblo, se instala en esta comarca. La tradicion artística se pierde aquí en la vaguedad de los tiempos primitivos: los fenicios, los cartagineses, los romanos, los visigodos, los árabes, todos desarrollan el arte en este país del sol y del color. Así, apénas los conquistadores cristianos afirman su planta en la arábiga Esbilia, comienza, como hemos visto, la escuela que acabamos de recorrer; por esto es su vida tan potente, su constitucion tan vigorosa, su actividad y fecundidad tan grande, y sus cualidades to-

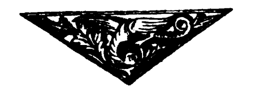
das tan propicias y aptas para su gran avaloramiento.

Poseyendo los sacerdotes de este culto á la belleza las cualidades que distinguen á los hijos de este suelo, la fuerza de expresion, la chispeante y pronta gracia, resulta que esta inquietud, esta excitacion, los lleva al toque ligero, á la ejecucion espontánea, y sin poderse detener ante los lienzos en mil detalles é insignificantes primores á que tan afectas son otras escuelas, desprecian muchos de ellos, apareciendo sus obras sobrias, ligeras, y jamás fatigosas y recargadas. La libertad y la gracia en el toque, al par que la ligereza y sencillez, es uno de los distintivos de las pinturas sevillanas; y por otro lado, como rasgo propio tambien de su carácter, es su aficion á lo espléndido, á lo rico y lujoso, que la aparta de lo adusto y lo seco, tan fácil de unir á lo sobrio y lo sencillo.

Por último: comparando la pintura con las demás artes en Sevilla, obtiene una gran superioridad sobre todas ellas, pues la poesía, que es la que más desarrollo adquiere, funda, es cierto, una escuela de gran importancia, selecta, correctísima y elegante en la forma como ella sola, pero en general vacía, falta de fondo y exuberante de adorno, lo que no acontece en la pintura, de gran contenido, llegando en muchos casos á la mayor profundidad filosófica y religiosa. Ahora, comparada la escuela pictórica sevillana con otras escuelas, para determinar su verdadero valor, vemos en ella tal fecundidad, tal originalidad en sus medios expresivos, tal carácter en sus manifestaciones, tal cumplimiento completo de su mision, llevado por caminos tan llanos y seguros, por medios tan artísticos y estimables, que la hacen alcanzar un puesto en primera línea, al lado de las que tienen por

jefe á un Rafael, un Rubens y un Alberto Durero.

Hoy, pasadas las contrarias circunstancias, renace con tales fuerzas, que ya comienza á conquistarse el renombre y aprecio que tuvo en siglos anteriores; estando llamada á influir en gran modo en el arte contemporáneo por poseer aquellas cualidades que más viva y universalmente despiertan las emociones estéticas.



LAS MINIATURAS

LAS VIDRIERAS DE LA CATEDRAL

Y LOS

AZULEJOS DE TRIANA



LAS MINIATURAS

El arte de la pintura no se limitó en Sevilla á su más alto ejercicio: aplicóse tambien á otros objetos para los que no se requeria, en primer grado, la aplicacion de las superiores facultades; floreciendo por esto numerosos artistas de otro órden, que en su género no podemos por ménos de considerarlos sino como notabilísimos.

La ilustracion por la miniatura de los libros religiosos y de los documentos oficiales fué en los últimos tiempos de la Edad Media un arte llevado á una altura extraordinaria, realizándose entónces verdaderas maravillas de conclusion y de elegancia.

En Sevilla son numerosos los códices iluminados que se conservan en las iglesias y archivos, y si bien muchos no están ejecutados en la localidad, no por eso dejan de completar su estudio.

Daremos, pues, cuenta de ellos, fijándonos especialmente en los que tienen carácter local.

En la Biblioteca Colombina.—El libro iluminado más antiguo que existe en Sevilla es una *Biblia* y evan-

gelios contenidos en dos tomos, que se custodian en la Biblioteca Colombina; es de riquísimo pergamino, como todos los que estudiamos, en un estado perfecto de conservacion, y adornadas sus páginas con grandes iniciales sobre fondo riquísimo de oro y caprichosas cabezas de capítulos, regletas divisorias de las columnas y otros motivos caligráficos.

El gusto á que obedece esta riquísima decoracion es el románico más puro en todo su esplendor, sin ningun otro elemento extraño, por lo que podemos creer la obra escrita ya en la segunda mitad del siglo XII ó en los principios del XIII, pero nunca más moderna: al final se lee el nombre del autor, que lo es Pedro de Pamplona, é indudablemente está ejecutada en el Norte de España. El mérito del libro es grandísimo, tanto por su antigüedad como por la pureza y finura de sus ilustraciones, verdaderamente artísticas y ejecutadas por mano maestra, así como por los datos de indumentaria que contiene en sus muchas figuras y pasajes.

Síguele despues en antigüedad otro gran tomo, que se conserva en la misma biblioteca, llamado *El Pontifical.* Este libro notabilísimo es una compilacion de todas las ceremonias que puede celebrar un obispo, desde la coronacion de un emperador hasta la bendicion de los manteles de un altar, así como otros ritos de la Iglesia, todo admirablemente iluminado, ostentando como cabeza de cada ceremonia la escena fielmente retratada á que corresponde el texto, con otras iniciales y motivos verdaderamente admirables: lo mandó hacer D. Juan, obispo de Calahorra y la Calzada, encomendándole la obra á los frailes del Cister, como se ve en la primera página, en que aparece retratado en este momento, comenzándose á encubrir en 10 de Mayo de 1390, segun se lee al final del índice, por el que principia. Cuánto sea el interés del libro no hay para qué expresarlo; sólo diremos que su ornamentacion difiere completamente del anterior, presen-

tándose ya perfectamente ojival, sobre todo en sus iniciales y fantasías, pues en sus láminas se ve más bien la obra delicada del monje que la mano del artista, por lo que carece un tanto de carácter; sus páginas más importantes son las dos primeras del texto, y las otras dos, que corresponden al cánon de la misa, en su totalidad iluminadas. Este libro le fué regalado al arzobispo de Sevilla D. Alfonso Fonseca, que murió en 1473.

Síguele en antigüedad un librito de horas primorosamente iluminado y conteniendo veintiuna viñetas, que son otros tantos prodigios de finura: parece francés por su carácter y puede atribuirse á los comienzos del siglo XV ó muy á fines del siglo XIV. Este libro procede del legado del dean D. Nicolás María Maestre, que falleció en Setiembre de 1841.

Varios misales en vitela miniados se custodian en la Colombina. El más antiguo, conocido por el Cartujano, es muy rico en ornamentacion muy fina y ligera, con letras doradas sobre fondo de colores é iniciales con viñetas: tiene tambien una magnífica lámina del cánon representando á Cristo crucificado entre los dos ladrones, al pié Longino y otros guerreros, y en primer término las tres Marías con San Juan, todo sobre fondo de paisaje: el estilo total del libro es francés, muy fino y elegante, de fines del siglo XV, ostentando aún las lises en la pasta.

El del cardenal Mendoza es más español y característico, muy rico en ornamentacion, con iniciales eykianas muy puras y castizas por el color. Su estilo conviene con el de muchos de los libros de coro de la Catedral, ejecutados por mano española á fines del siglo XV.

Otro misal, mal llamado tambien de Mendoza, es mucho más moderno, ojival decadente, si bien curioso y con magnífica lámina del cánon; pero el más interesante y rico de todos ellos sería uno del tiempo de Felipe el Hermoso, con escudos de la Catedral y de la órden de San Francisco, no en tan buen estado como los demás, pero del

que se conserva el cánon, de superior mérito que todos los anteriores.

Libros del coro.—Numerosísima es la coleccion de éstos en la Catedral de Sevilla: ascienden á más de doscientos, siendo hoy ciento seis los que aparecen con ornamentacion, pudiéndose asegurar que fueron más, por verse en algunos láminas pegadas pertenecientes á otros destruidos. De su estudio se deduce que á fines del siglo XV se llamó á un miniaturista italiano para que historiara las iniciales de gran número de libros, pues las orlas y letras se hicieron todas en Sevilla obedeciendo á un gusto bastante rico, pero poco airoso y delicado, pretendiendo recordar el románico ó bizantino. Este artista trajo un estilo derivado del de Fra-Angélico, con ciertas influencias neerlandesas entónces sensibles en Italia y con algunos recuerdos bizantinos. De su mano son las de los libros números 29, 30, 44, 45, 52, 58, 66, 72, 77, 78 y 81.

Bien pronto aprendieron los sevillanos el arte del italiano, pues en otros tomos se ve ya la imitacion de su estilo, con más carácter nacional é imprimiéndole los artistas de la localidad un marcadísimo aspecto eykiano al que estaban tan acostumbrados. En algunos, como en el 4, 48 y 69, se distinguen muy bien los dos autores, siendo precisamente las manos y piés de las figuras lo que acusa muy visiblemente la diferencia. Los números 1, 18, 49, 53, 60, 63, 70, 75, 89 y algun otro son todos del miniaturista sevillano, viéndose allí imágenes de una identidad perfecta con las de los frescos de Santiponce, de donde á nuestro parecer traen su orígen, explicándose así su carácter italiano unido á sus tendencias eykianas. Posible es hasta que el mismo artista que ejecutó las miniaturas fuera despues encargado de pintar los frescos, pues algunas figuras de estos están literalmente copiadas de ellas, como sucede con las del 48. El gusto eykiano se acentúa cada vez más en los libros sevillanos, como se ve en los 18, 63 y 89.

En otros se notan influencias italianas más modernas, como acontece en el número 36, cuya delicadísima lámina de la Asuncion parece una reduccion admirable de una obra del Peruchino, de valor artístico extraordinario, siendo quizá la mejor miniatura de estos libros que estudiamos. Reducido número de ellos obedecen á un gusto un tanto francés, ya sea porque se trajeron del Norte, ya porque vino á Sevilla algun miniaturista de allende el Pirineo. Son de éstos los números 46, 50 y 73.

Compréndese por el exámen de los libros de coro de la Catedral de Sevilla que los más modernos de los consignados se ejecutaban en el primer tercio del siglo XVI; y como quiera que todos los estilos exóticos implantados en Sevilla, al cabo de algun tiempo degeneraban, tanto en pureza como en correccion, se encuentran tambien algunos interesantes en este sentido, pues á fuer. de una riqueza llevada al último grado, caen sus autores en la confusion más absoluta de escuelas opuestas, sin interpretar ninguna de ellas, como se observa en los señalados con los números 33 y 65. Posible es sean éstos de Luis Sanchez, á quien el Cabildo acordó en 1516 pagarle lo que habia pintado en los libros del coro.

Despues de éstos ya empieza á variar el gusto al Renacimiento puro, comenzándose á iniciar esta tendencia en las orlas, como puede verse en el número 41, que difiere mucho en tal sentido de los anteriores, conservando, sin embargo, en las figuras el gusto de Van-Eyck.

Preséntase ya luégo en todo su esplendor el estilo rafaelesco ó grutesco, tanto en las orlas como en las figuras, llevado en estos libros á una perfeccion admirable, si bien parezca más propio de ellos, y tenga más carácter y sabor eclesiástico y caligráfico, el gusto que el Renacimiento vino á desterrar. Bernardo de Orta es quien lo inaugura, pintando en 1540 los libros llamados *Santoral* y *Dominical,* y más tarde, en 1555, Diego de Orta, hijo del anterior, ayudado de sus hermanos, entregaba, ilumi-

nados segun este estilo, los de la fiesta de San Pedro y San Pablo, los de la Trinidad, Coronacion, San Juan Ante-Portam-Latinam y San Miguel, en los que trabajaban aún por los años de 1575. Pertenecen, pues, á este arte los señalados con los números 17, 32, 34, 37, 38, 47, 51, 59, 61, 62 (fechado en 1555), 64, 67, 80, 83 y 85, riquísimos en ornamentacion y de una finura llevada al más alto grado en sus orlas de grutesco, superiores quizá á las letras historiadas. Despues ya no existe ninguno notable, pues los que pertenecen al siglo XVII son de un gusto y ejecucion decadente en extremo, que se acentúa cada vez más conforme van siendo más modernos.

Algunos otros son notables tan sólo por sus orlas é iniciales, entre ellos los que las tienen de un gusto mudejar con fantasías platerescas de mediados del siglo XVI, muy interesantes, como los señalados con los números 2, 3, 5, 6, 7, 8, 13, 39, 76 y algunos otros. Tambien son muy dignos de mencion en el mismo concepto los señalados con los números 35, 82 y 88.

En el Archivo de la Ciudad.—Á más de numerosos privilegios rodados concedidos por los reyes á la ciudad desde el siglo XIII, algunos muy finos y delicadamente ejecutados, existen en este archivo varios códices muy notables, si bien poco numerosos.

El tumbo de privilegios mandado escribir por órden de los Reyes Católicos es muy interesante como trabajo caligráfico iluminado, teniendo además la curiosidad de contener en la inicial de su primera página el escudo más antiguo conocido de la ciudad de Sevilla, consistente en el rey San Fernando sentado en medio de los obispos San Isidoro y San Leandro, que están de pié, los tres bajo arcos conopiales, con la leyenda á su alrededor *S. Consilii, Nobilisime, Civitatis Hispalensis,* no apareciendo para nada en él el popular NO 8 DO. La cédula del emperador Cárlos V sobre competencias en litigios es tambien muy notable, por sus admirables miniaturas, sin duda italia-

nas, del más puro estilo grutesco. Tambien es notabilísima la cédula de Felipe II sobre alcabalas de las villas de Sanlúcar la Mayor, Escacena y Campo de Tejada, en cuya primera página, admirablemente iluminada, se ve un retrato de Felipe II, atribuido á Ticiano ó Pantoja, por su ejecucion prodigiosa.

En la Biblioteca provincial se pueden consultar para completar el estudio várias biblias y volúmenes de fines del siglo XV, no muy ricos, pero interesantes y curiosos, algunos más por la materia de que tratan que por su mérito caligráfico.

LAS VIDRIERAS

Otra aplicación de la pintura á las artes suntuarias se manifestó en Sevilla en las vidrieras iluminadas, llevándose á efecto obras importantísimas de este género al tenerse que ejecutar todas las que necesitaba la Catedral para cubrir sus ventanas, reduciéndose su historia casi al estudio de éstas, pues muy contadas son despues las que aparecen, y á ello se reducen los restos de tan importante manufactura.

La industria de las vidrieras no tiene en Sevilla un abolengo; se presenta desde luégo perfectamente desarrollada, como implantada de otros centros y ejecutándose por los procedimientos que empleaba en sus dias de mayor apogeo; es decir, usándose en trozos de buen tamaño esmaltados á fuego con todos los tonos y perfiles que requeria la parte del dibujo correspondiente.

Las más antiguas pertenecen al principio del siglo XVI, en el presbiterio y crucero de la Catedral, siendo al parecer el autor de ellas Micer Cristóbal Aleman, que seguia en sus dibujos el gusto neerlandés con bastante pureza, comenzando sus trabajos en 1504, fecha en que

se colocó la primera vidriera con figuras en la Catedral.

Juan, hijo de Jacob (así firma), pintó en 1510 una vidriera por la que le pagaron doce ducados, quizá alguna de las del destruido cimborrio; Juan Jaques ejecutó vidrieras grandes desde el 1510 al 1519; podremos creer sean de este autor las de la nave central (ménos las primeras tras el altar mayor y sobre los órganos, más modernas) de gusto bastante ojival, al parecer de la misma mano, representando en su gran parte distintos profetas cobijados bajo doseletes ojivales y destacándose sobre fondos de brocado.

No estamos muy conformes con la noticia de que las de la capilla mayor sean debidas á Juan Bernal, flamenco, Juan Vivan y Bernardino de Gelandia, que las terminaban en los años 1518 y 19, por ser realmente aquéllas las de aspecto más arcáico: más bien pueden atribuirse á tales autores las laterales sobre las capillas, en las que se nota cierta transicion muy notoria en los dias en que trabajaban estos maestros y una marcada variedad de estilos. Fecha de 1535 ostenta la de San Sebastian, sobre la puerta llamada de los Palos, curiosa en extremo por el traje y aspecto de la imágen, de gran parecido al del emperador Cárlos V, muy plateresca en su adorno, aunque la figura recuerda aún el gusto pasado: compañera suya es la correspondiente de San Cristóbal, sobre la otra puerta del mismo lado.

Ya por este tiempo se habian presentado al Cabildo para trabajar en las vidrieras los hermanos Arnao de Flandes ó Flandres y Arnao de Vergara. Este último, que se diferencia del otro hermano en ser más purista y sencillo en su estilo, murió pronto, ejecutando, sin embargo, la de la capilla de las Doncellas con fecha de 1534 y la firma A. D. V.; alguna de las altas del crucero; la grande redonda de la Ascension del Señor, sobre la puerta del patio de los Naranjos; comenzando su correspondiente de la Asuncion en el otro extremo del crucero, que tuvo

que concluir su hermano en 1538: el estilo que desarrolla, tanto en la composicion como en el trazado de las figuras, recuerda en mucho al Perugino y algo á su discípulo Rafael, por lo que resulta más delicado, si bien ménos grandioso que su hermano Arnao de Flandes, que ostenta tendencias á lo Miguel Ángel, unidas á un brillantísimo color. Éste continuó sus trabajos hasta 1557, año de su muerte, ejecutando en tan largo período de tiempo casi todas las de la nave del crucero, que son doce, de tres y cuatro Santos cada una; la más alta sobre el San Cristóbal, fechada en 1557; dos á espaldas de la capilla mayor; seis sobre las últimas capillas laterales, que representan la Magdalena ungiendo los piés de Cristo, la resurreccion de Lázaro, la entrada en Jerusalen, Cristo arrojando á los mercaderes del templo, la Cena (1555) y el Lavatorio; todas notabilísimas, tanto por sus fondos de riquísima arquitectura plateresca, como por el dibujo y composicion de las figuras y su color brillantísimo é inalterable, apesar de haber sufrido por tres siglos la accion del sol de Andalucía. Tambien, como hemos dicho, terminó la redonda de la Asuncion de la Vírgen, que comenzó su hermano, é hizo en 1556 la grande de la capilla de San Francisco, y la de la venida del Espíritu Santo, de 1557, pagada á su viuda en este mismo año.

A la muerte de Arnao de Flandes sigue trabajando en las vidrieras Cárlos Bruxes, flamenco, que termina en 1558 la magnífica de la Resurreccion, del mismo gusto de las anteriores; repara algunas otras en 1559, sufriendo condena del Tribunal de la Fé en 1562. Ya Vicente Menandro habia terminado en 1560 la de la conversion de San Pablo, en la capilla de Santiago; parecen tambien suyas la del Nacimiento, en la capilla de los Evangelistas; la de Cristo con la cruz á cuestas, tras el altar mayor, y sabemos son de su mano las dos redondas sobre las puertas de los piés del templo; la de la Encarnacion, de 1567, y la de la Visitacion, de 1567 (fecha verdadera).

Despues de éstos no conocemos los autores de las restantes; bien es verdad que no pueden competir con las anteriores: sólo en las del siglo XVII se conserva bien el procedimiento y el color, bastardeándose más la ornamentacion que las figuras. El órden correlativo, tanto de fechas como casi tambien de valor artístico, todas ellas en las capillas, es como sigue: San Laureano, todavía bastante notable, de 1657; martirio de San Pablo, de 1652; Santas Justa y Rufina, de 1685; el Nacimiento (sobre el San Cristóbal), 1666; San Pedro, 1778; venida del Espíritu Santo (capilla de Escalas), 1794; San José, 1819 (utilizando restos de una buena del siglo XVI); San Hermenegildo (idem que la anterior); estas últimas ya del más pésimo aspecto.

Tales son, á grandes rasgos, las setenta y cinco vidrieras que ostenta la Catedral de Sevilla, en general admirablemente conservadas en su color, si bien se notan en ellas algunas restauraciones nada escrupulosas, que afortunadamente no son muy abundantes.

AZULEJOS DE TRIANA

El azulejo sevillano, ó, mejor dicho, de Triana, porque en este barrio se produce todo él, pasa por tres fases principales, que marcan las tres épocas ó períodos de su historia. Primeramente sólo se presentan en alicatados, despues en relieves, y, por último, en placas completamente lisas.

Importado de Oriente, no aparece en Sevilla hasta casi el final de la dominacion árabe en los monumentos construidos por los almohades no muchos años ántes de la reconquista. La primera manifestacion existe en uno de los bellísimos ajimeces de la torre de San Márcos, el alminar más elegante y bello que nos dejaron.

El espacio comprendido entre los dos arquitos del

ajimez y el otro superior delicadamente angrelado que los cobija, se encuentra revestido de pequeños azulejos, cada cual de un solo color, que son de los de más remota época que se encuentran en Sevilla, pues pertenecen al final del siglo XII.

Una de las cualidades que hacen la cerámica más apreciable es la eternidad de sus colores, que, verdaderos esmaltes, resisten siglos y siglos sin el más leve detrimento. Se sabe que el alminar de San Márcos se construyó por los artistas almohades, importadores de un nuevo arte más genuino y espontáneo que el árabe-bizantino empleado por los primeros musulmanes de la Península, y ántes no aparece ejemplar ninguno de barros esmaltados aplicados á la ornamentacion; porque á más de ser el fosayfasá el empleado primitivamente en el revestimiento de las paredes, los azulejos de la torre de San Márcos se presentan en su mayor sencillez, en piezas relativamente grandes y recortadas por una sola plantilla.

Una de las particularidades propias del alicatado es que cada pieza no se ha hecho á molde y esmaltado despues, sino cortada á pico de una losa grande, porque en las moldeadas deja siempre el barniz un reborde grande, que impide quede completamente plano el mosáico, como se ve en las restauraciones modernas y losas de buen tamaño, y en evitacion de esto tenian que cortar las piezas pequeñas de otras mayores para que se adaptaran perfectamente entre sí.

Los almohades, pues, son los que comienzan á emplear el azulejo como exorno de sus monumentos; así aparecen, á más de los citados, en las torres de Santa Marina y Santa Catalina, en el interior de la cúpula del mirhab antiguo en la primera de estas iglesias y algunas otras construcciones, y seguramente los ostentaria la Giralda, que los perdió en posteriores restauraciones.

Bien pronto debióse comprender todo el partido que se podia sacar de este elemento, porque comenzóse á

complicar el alicatado en piezas de todas formas con distintos colores, dando lugar á los dibujos más caprichosos, generalmente de lacería ó *ajaraca* y en estrellas.

Desarrollado en Sevilla el estilo árabe-granadino, se extendió hasta el alicatado, copiando éste sus intrincadas y complicadísimas ajaracas, sus labores geométricas y afiligranadas, hasta llegar á producirse como los más maravillosos ejemplares, en tiempo de D. Pedro I, los que adornan su Alcázar, de precio inconmensurable, pues basta considerar, á más de su gran belleza, el que cada pequeñísimo trozo de aquel menudo mosáico ha sido cortado á pico con una exactitud matemática, para no destruir en lo más mínimo el dibujo, hasta el punto que pueden seguirse líneas rectas en larguísimas distancias, sin que discrepen lo más mínimo de su verdadera direccion.

En aquellos mismos tiempos construyóse la bellísima ventana que corona la puerta principal de Omnium Sanctorum, y se revistió de ellos el presbiterio de la iglesia de San Gil, hoy totalmente encalados, pero en muy buen estado de conservacion; y como la última muestra del alicatado debemos citar el tan renombrado *balcon de la Feria,* bellísimo ejemplar de construccion mudejar en tiempos de los Reyes Católicos, y alarde de menudo y magnífico mosáico de azulejo.

II. Precisamente este alarde, este enorme trabajo, á tal extremo llevado, indujo á que pasara el azulejo á su segundo período, ó sea á simular en losetas cuadradas las labores producidas por el mosáico, obteniendo esta modificacion tal éxito, que despues no se vuelven jamás á emplear en la ornamentacion sino las losetas esmaltadas.

Esto debió verificarse muy á fines del siglo XV, segun vemos, pero en este segundo período se notan otros dos muy principales; porque al principio, como lo que se trataba era de imitar el alicatado, se comenzó por rellenar el dibujo trazado en las placas con esmaltes de diferentes colores, que al vitrificarse producian el reborde entrante

de que hemos hablado, quedando las diferentes piezas que simulaban con cierta convexidad y ofreciendo todavía bastante dificultad su fabricacion.

Para obviar estos inconvenientes se inventaron muy á principios del siglo XVI los llamados azulejos de cuenca, ó sean aquellos en que los dibujos, formando cierta concavidad, permiten la fácil separacion de los colores, quedando cada uno dentro de su alvéolo.

Raro es encontrar losetas de este primer subperíodo, lo que es muy natural, dado el poco tiempo que duró su fabricacion, siendo las variantes más notables las de ajaraca y las de labores de estilo persiano al gusto de las de los tapices, de los que son hermosos ejemplares el revestimiento del presbiterio de la iglesia de Santa Paula y algunos bastante interesantes que hemos visto en el palacio de los duques de Alba y en poder de los aficionados.

Abundantísimos, en cambio, son los de cuenca, de los que existia en Sevilla una verdadera riqueza, vendidos hoy ya casi todos á vil precio para el adorno de los palacios extranjeros, en cuyo azulejo aparece en todo su esplendor el esmalte dorado con cambiantes, que es hoy la preocupacion y el anhelo de todos cuantos se dedican á las artes cerámicas, sin que haya sido posible imitarlo apesar de las infinitas pruebas llevadas á cabo para conseguirlo.

El azulejo de cuenca obedece en general á la tradicion árabe, los primeros en un todo, y más adelante sienten el Renacimiento de tal modo, que algunos llegan á ser en todas sus líneas platerescos. Tambien se ven de ellos con el gusto ojival. Su invencion, despues de un detenido exámen de los monumentos, no debe avanzar más atrás del 1500, siendo un paso tal sobre los últimos tratados, tanto en efecto como en facilidad de su fabricacion, que los desterraron por completo y siguieron usándose por espacio de más de un siglo.

El azulejo de cuenca es el azulejo por excelencia, el

característico y de mayor belleza. Todos los esmaltes más hermosos se encuentran en él, ningun color les falta, el blanco, el azul, el acaramelado, el negro, ó, mejor dicho, el morado en toda su mayor intensidad, el verde en todos sus tonos, desde el agua-mar hasta el esmeralda cerrada son sus colores más constantes, pero todos éstos con tal pureza, con tal transparencia cristalina, que dan exactamente la apariencia de la esmeralda, el granate, el zafiro, el topacio, la nácar y el ámbar.

Con ningun azulejo se han hecho tantos dibujos ni tantas aplicaciones como con los de cuenca: zócalos, entablamentos para los techos, cenefas, recuadros, escudos de armas y otras muchas aplicaciones se les han dado, y en ningun punto se comprende mejor cuanto decimos que en la casa de Pilatos, verdadero museo de arte cerámica, donde es infinita su variedad; debiendo citarse tambien como notable en este género el gran fronton de la iglesia de Cartuja, conservado, apesar de sufrir tantos siglos la intemperie, como el dia en que se terminó.

Pero si notable y hermosísimo es este azulejo por sus tonos, áun parece á más altura y es de más belleza el dorado.

Oscuro es el orígen de este esmalte en la cerámica, hoy completamente perdido, pues comenzando por desconocer su procedencia, áun nos es difícil determinar la fecha de su aparicion: tenemos, no obstante, el dato de que en el siglo XIV se fabricaban en Málaga, de donde se exportaban á lejanos países, segun afirma Abu-Said, escritor del siglo XIII, y tambien Ibn-Batutah de Tánger, que en su viaje por España, escrito próximamente por el año 1350, dice que «se fabrica en Málaga la bella vasijería dorada, que se exporta á los más lejanos países;» y que en Sevilla se producian tambien en esta misma fecha lo indica el encontrarse algunas muestras de ellos en los alicatados del Alcázar, si bien éstos no son todavía de un esmalte superior.

Pero cuando toma todo su desarrollo es en el período que media desde los últimos tiempos de los Reyes Católicos hasta los primeros del emperador Cárlos V, teniendo la particularidad de que sólo se presenta con el fondo blanco y toques azules; y debia dársele gran importancia y pagarse á alto precio, cuando se empleaba nada más que en objetos de gran preferencia, como fróntis de altares, escudos de armas y otros usos elevados.

Indudablemente este es el azulejo por excelencia, la maravilla del arte cerámica en el esmalte, porque es su efecto el del nácar y el oro, y tratándose de citar ejemplares, diremos que ningunos son comparables con los que revisten interiormente la alacena de la alcoba en que la tradicion cuenta nació el Beato Juan de Rivera, en la casa de los Pinedos, los mejores sin duda que existen hoy en Sevilla. Tambien son de extraordinario valor el fróntis recientemente descubierto en el altar de la capilla del Seminario, el fróntis del oratorio del palacio de los Duques de Alba, los escudos de la casa de Pilatos, los que revisten la entrada de la casa del Sr. Palomo y otros que se guardan como preciosas reliquias por varios aficionados al bello arte de la cerámica.

III. Tenemos que volver un tanto atrás en el órden del tiempo para tratar debidamente el tercer período del azulejo sevillano. Á principios del siglo XVI se verificó un profundo cambio en el arte cerámica sevillana con la importacion del gusto nuevo que dominaba en Italia. En esta nacion venía desarrollándose el azulejo con otro carácter muy distinto, en losetas planas, sobre las que se pintaban las más caprichosas fantasías. Francisco Niculoso, natural de Pisa, fué el introductor en Sevilla de este género de azulejos, artista misterioso que bebió tan visiblemente en la fuente de Lúcas della Robbia y los iluminadores florentinos de placas lisas, y que nos sería totalmente desconocido si no hubiera dejado su nombre escrito en sus obras de Sevilla, único punto adonde sepa-

mos que trabajase. Éstas son todas de gran valor é importancia, pues basta nombrar la portada de Santa Paula y el altar de los Reyes Católicos en el Alcázar, tan conocido hoy en todo el mundo artístico, para saber que se trata de grandes obras maestras. Tambien existe de él un sepulcro en Santa Ana de Triana.

La portada de Santa Paula es un bellísimo monumento de los últimos años de los Reyes Católicos, digno de un detenido estudio en todas sus partes; pero nos limitaremos á fijar ahora nuestra atencion sobre los azulejos que la adornan.

Éstos revisten toda su parte superior, distribuidos del siguiente modo: una gran cenefa, que rodea el arco ojival exterior, formando su archivolta de azulejos planos, en los que, sobre fondo de color de ladrillo rojo, se ha dibujado, con azul y blanco y algunos toques de otros tonos, con exquisita limpieza, un grutesco del mejor estilo, en que las hojas y ramos se enlazan con mascarones y figuras del más puro gusto plateresco, con otros mil caprichos y fantasías, entre las que figuran cartelas suspendidas que llevan el nombre del autor de tan peregrina decoracion; siete medallones circulares orlados de hojas y frutas, que contienen altos relieves con figuras de Santos esmaltados en diferentes colores, y acusando el gusto eykiano, ménos el superior, que representa un Nacimiento de figuras blancas sobre fondo azul, de estilo Renacimiento, se ven distribuidos simétricamente por la ancha cenefa. Los azulejos de las enjutas son de un rarísimo dibujo, en forma de manchas de distintos tonos ó cosa parecida á nubes, de fondo blanco, sobre los que aparecen un recuadro á cada lado, en que se ve caprichosamente entrelazado el anagrama I. H. S., sostenidos por ángeles de relieve: quedan revestidos los espacios del tímpano, á los lados del gran escudo de mármol blanco de los Reyes Católicos sobre la puerta, con otros azulejos del mismo dibujo que los de la gran cenefa, coro-

nando la portada un zocalillo de los de cuenca, sobre que se apoyan los remates (1504).

El notable altar que se conserva en la parte alta del Alcázar es digno por sí solo de una extensa monografía, pero aquí nos limitaremos á citarlo como una de las obras maestras de la cerámica sevillana, pues nada más acabado ni valiente que las fantasías platerescas que lo adornan, si bien notándose tan brusca transicion de estilo en las figuras, que aparecen las del cuadro central de la Visitacion de la Vírgen y Santa Isabel, así como los Reyes hebreos que lo orlan, en forma de árbol genealógico, dibujados segun el más puro gusto germánico.

La obra, firmada—Niculoso—Francisco—Italiano—me fecit—y en otro lado—Anno del M é CCCCCIIII, es la posterior suya, pues el sepulcro de mediano mérito que tiene en Santa Ana de Triana lleva la fecha de 1503.

Esta tan opuesta manera de tratar Niculoso las figuras y los adornos era objeto de mil confusiones para los que se dedican al estudio de los monumentos sevillanos, y lo continuaria siendo tambien para nosotros si no hubiéramos tenido la suerte de descubrir en uno de los citados medallones de la portada de Santa Paula la firma del insigne escultor Pedro Millan, lo que nos da la clave para descifrar el enigma, abrigando despues de esto el convencimiento de que Niculoso, gran adornista á la manera italiana, valíase de los pintores y escultores sevillanos cuando tenía que hacer figuras, por lo que resultaban éstas obedeciendo al gusto entónces dominante en la localidad.

Despues de los trabajos de Niculoso no aparece el azulejo plateresco dominando por completo, como se podria suponer, sino que, reciente la invencion de los de cuenca al gusto árabe, y de aspecto por completo oriental, éste es el que se desarrolla en toda su lozanía, en tanto que el Renacimiento no logra arraigarse y las artes italianas no dominan exclusivamente en nuestro suelo.

Así es que existe desde las obras de Niculoso un espacio de un gran número de años hasta que se presentan las primeras fechas del azulejo plano, casi siempre escritas en ellos, y se encuentran durante todo el resto del siglo XVI y parte del primer tercio del siguiente ámbas especies, distinguiéndose los de cuenca del principio del siglo de los posteriores, en que los primeros son puramente del gusto árabe, miéntras que en los segundos se verifica una union extraña, un mudejar *sui generis*, producido por la mezcla de la tradicion oriental con el Renacimiento clásico, que todo lo invade.

Las primeras fechas que se hallan despues de las de Niculoso son de los años 1568 á 69; pero es racional suponer que no serian éstas las primeras, dado el gran número de las que se han perdido.

El azulejo plano durante todo el curso de los siglos XVI y XVII se conserva en su mayor pureza, siendo bien notable el encontrar en los que llevan la fecha del último tercio del XVII la misma correccion y gracia en la línea, la misma armonía y pureza en sus matices que en los primeros del siglo anterior; siéndonos así de gran ayuda las fechas para señalar su época, pues estaríamos expuestos á algun error si nos guiáramos exclusivamente por la simple vista de sus caractéres arqueológicos.

Generalmente se desarrollan las fantasías platerescas de sus paños y cenefas, medallones con bustos y cariátides de las impostas sobre un fondo amarillo indio muy brillante, perfilando las líneas con el azul cobalto ó con el negro morado, y empleando despues en su iluminacion todos los colores más ricos que se han usado en la cerámica de Triana.

Pero hasta en esta especie, tan por naturaleza italiana y clásica, logró influir la tradicion oriental, porque si bien al principio se presenta el azulejo plano puramente plateresco, en el siglo XVII llega á manifestarse en ellos las ajaracas y vejetaciones árabes, como se ve en una linda

cruz que existe en Santa Ana de Triana, y los del Sagrario de San Estéban.

Muchos de estos azulejos han desaparecido, pero áun nos quedan ejemplares para que formando una serie, aunque incompleta, puedan los más aficionados seguir paso á paso las variaciones del gusto y el desarrollo del azulejo plateresco plano en nuestra rica ciudad.

Los primeros que hemos encontrado despues de los de Niculoso son los de la capilla y salones contiguos, en el Alcázar, fechados en 1568 y 69. Los tenemos de

1575.—En Santa Clara.

1576.—Firmados—A°I—Santa Ana de Triana.

1576.—Escalera del convento de San Pablo.

1577.—Museo.—Un cuadro de várias losetas, que representa una Vírgen amparando bajo su manto á varios monjes y monjas, firmado—Augusta—y de mediano mérito.

1588.—San Clemente.

1589.—Monjas de Santa María de Jesus.

1609.—San Lorenzo y San Isidoro (estos últimos de fondo blanco).

1616.—Santa Paula.

1657.—Sacristía del Sagrario de la Catedral.

1674.—Cuartel del Cármen; y del siglo XVII, pero sin fecha, son los más notables los de San Estéban, ajaracados, y los de San Martin, con líneas y colores ya no tan puros. Algunas fechas se encuentran tambien del siglo XVIII, pero el valor artístico ha bajado ya tanto en ellos, que apénas si los hace apreciables, si no es para completar las series: el siglo XVIII es de total decadencia en las artes, y en el azulejo se manifiesta por la pérdida de la mayor parte de los colores, hasta el extremo de quedar casi solo el azul cobalto sucio, y el barroquismo más espantoso en las líneas.

Pero no se limitaron las aplicaciones de las losetas esmaltadas á las enunciadas, siendo entre ellas la más nota-

ble la de formar grandes y verdaderos cuadros con muchos azulejos, ya de una sola figura en tamaño natural, ya de várias, para el exterior de los edificios monumentales, siendo éstos de más valor por deberse á los principales maestros de la escuela pictórica sevillana: Herrera el Mozo y hasta el mismo Murillo no se desdeñaron de pintar azulejos en Triana, siendo los más hermosos de todos los que hoy se ven en las fachadas con ellos adornadas, los que pintó el último de los citados para la iglesia de la Caridad, en azul y blanco, y que áun se pueden admirar en el más perfecto estado de conservacion.

Por último; otra de las aplicaciones felices del azulejo fué la del revestimiento de los chapiteles de las torres, así como éstas y las linternas de las iglesias, pero entre las cuales apénas se podrá citar alguna de sobresaliente mérito, por pertenecer casi todas al pasado siglo: sólo la de San Pedro es digna de estudio por su arte y esmerada construccion, y el campanario de la Caridad con todo el aspecto de una linda torre de porcelanas de colores.

Existe tambien en Sevilla una interesante y notabilísima serie de relieves en barro, esmaltados al gusto de Lúcas della Robbia, todos de un mérito artístico extraordinario; pero de ellos no tratamos al presente, por pertenecer más bien al arte de la escultura.

Tal es, á grandes rasgos, la historia del azulejo sevillano: en su primera época en forma de alicatados; desde muy fines del siglo XV al primer tercio del siglo XVII de relieve y de cuenca; y, por último, en losetas planas, introduccion de Niculoso, puristas al principio, y barrocas despues, hasta concluir en su más vulgar aspecto á principios del presente siglo; renaciendo hoy de nuevo este arte, que tan propio es del país y que tan lozano floreció en los pasados siglos.

NOTAS

(1) Al emprender este trabajo, hasta hoy no hecho, de historiar en su totalidad la escuela pictórica sevillana, y despues de consultar los autores que de ella han tratado, fundamos nuestras afirmaciones principalmente sobre los monumentos que hoy existen, suficientes para señalar con claridad los distintos pasos que marcan su ordenado y vigoroso desarrollo.

(2) Varios monumentos de la época de D. Pedro existen en Sevilla, que nos pueden valer de mucho en el estudio comparativo de las diferentes artes en este período, siendo quizá de los más interesantes los medallones de cacerías en el friso del salon contiguo al de Embajadores, en el Alcázar, y las estatuas de la portada de Santa Lucía. La opinion de que sea visigoda la Vírgen del Coral, en San Ildefonso, es hoy completamente insostenible.

(3) Débese el hallazgo del autor de esta interesantísima tabla á la laboriosidad de nuestro querido amigo el Sr. D. José Gestoso y Perez, el que tuvo la suerte de encontrarlo en sus búsquedas bibliográficas.

(4) Para el conocimiento de las obras que nos quedan hoy en Sevilla de los autores citados, y los siguientes, véase la lista que á continuacion insertamos.

(5) Sobre la academia de pintura fundada por Murillo posee la de Bellas Artes de esta ciudad interesantísimos datos de detalle en el libro de actas, y cuentas originales de la primera, que con grandísimo aprecio guarda en su archivo.

OBRAS EXISTENTES

en los edificios públicos de Sevilla de los maestros citados en este tomo, y de algunos de sus discípulos más distinguidos, desde Luis de Vargas en adelante.

Luis de Vargas.—Ocho tablas del retablo del Nacimiento del Señor: 1555.—Ocho idem del idem de la Gamba: *Catedral.*— Tres idem del idem de la Piedad: *Santa María la Blanca.*—El Juicio final (al fresco): *Misericordia.*—Calle de la Amargura (idem): *Gradas de la Catedral.*

Fernando Sturmio.—Nueve tablas del retablo de los Evangelistas: *Catedral.*—Santa Catalina (?), San Isidoro, San Leandro, San Juan Bautista y San Bartolomé (?), San Benito y San Nicolás (?), San Roque, San Matías, San José, San Cristóbal y La Transfiguracion del Señor (?): *Santa Ana,* de Triana.

Pedro Campaña.—Descendimiento: Diez tablas del retablo de la Purificacion de la Vírgen: *Catedral.*—Quince tablas del retablo mayor: seis idem del idem de San Francisco: San Francisco y San Diego: *Santa Ana,* de Triana.—Jesus atado á la Columna: *Santa Catalina.*—San Pablo, primer ermitaño, y San Antonio Abad: *San Isidoro.*—Ocho tablas del retablo de Ntra. Sra. de la Paz: *San Pedro.*—Cristo crucificado, con San Juan y la Vírgen: San Jorge: *San Juan de la Palma.*—Tabla representando á tres caballeros armados, orando, con un monje de pié (?): *San Vicente.*—Asunto artístico (?): *San Roman.*

Pedro Villegas Marmolejo.—Seis tablas del retablo de la Visitacion: *Catedral.*—La Anunciacion y la Visitacion: Sacra Familia: *San Lorenzo.*—La Vírgen de los Remedios: La Anunciacion: San Jerónimo: Santas Justa y Rufina y San Pablo: *San Vicente.*

Francisco Frutet.—Gran tríptico de la Crucifixion: *Museo Provincial* (1).

Alonso Vazquez.—Catorce tablas del retablo mayor (1602): iglesia del *Hospital General.*—Treinta y cuatro idem del idem de la Purísima: *San Andrés.*—Resurreccion (1590): *Santa Ana.*—Doce tablas del retablo de la Concepcion (1593): *Catedral.*—Dos cuadros de la vida de San Ramon: *Museo Provincial.*

Francisco Pacheco.—San Fernando recibiendo las llaves de la ciudad: Concepcion con el retrato de Miguel del Cid: *Catedral.* La Anunciacion, retablo mayor de la *Universidad.*—Concepcion: *San Lorenzo.*—Tablas del retablo de San Juan Bautista: *San Clemente.*—Diez y nueve cuadros en el *Museo Provincial.*—Pinturas del techo de un salon en la Casa de Pilatos: Libro de los Retratos

(1) Para los asuntos de los cuadros que se citan en el Museo Provincial, véase su catálogo de 1884.

de ilustres y memorables varones, propiedad del Sr. D. José M. Asensio y Toledo (1).

Pablo de Céspedes. . .	Los citados en el texto.
El Divino Morales. . .	
Vasco Pereira.	
Mateo Perez de Alesio. .	

FRANCISCO DE HERRERA (EL VIEJO).—Cuatro lienzos del retablo mayor: *San Martin.*—El Juicio final: *San Bernardo.*—San Agustin, otros obispos y Padres de la Iglesia: San Jerónimo y otros Santos Padres: *Galería del palacio de San Telmo.*—Diez cuadros en el *Museo Provincial.*

JUAN DE LAS ROELAS.—Sacra Familia y Adoracion de los Reyes: *Santa Isabel.*—Santiago (1609): Santa Lucía: *Catedral.*—Sacra Familia, con San Jerónimo, San Ignacio de Loyola y coro de ángeles: retablo de la iglesia de la *Universidad.*—Muerte de San Isidoro: *San Isidoro.*—Tránsito de San Hermenegildo: Concepcion y venida del Espíritu Santo: *Hospital general.*—Tránsito de San Hermenegildo: *San Hermenegildo.*—San Pedro en la Cárcel: *San Pedro.*—Concepcion: *Alcázar.*—Martirio de San Andrés: *Museo Provincial.*

JUAN DEL CASTILLO.—Retablo mayor de la iglesia de *San Juan de Aznalfarache.*—El Niño Jesus: *Hospital General.*—Siete cuadros en el *Museo Provincial.*

FRANCISCO ZURBARÁN.—Martirio de San Julian: *San Julian.*—Retablo de San Pedro (1625): La Vírgen con el Niño: *Catedral.*—San Pedro y San Pablo: *San Estéban.*—Retrato de D. Rodrigo Fernandez de Santaella: *Seminario Conciliar.*—Cristo crucificado: *Misericordia.*—Santo Domingo: *Universidad.*—Ocho Santas Vírgenes: *Hospital General.*—Veinte cuadros en el *Museo Provincial.*—La Circuncision: Adoracion de los Pastores: Anunciacion: Adoracion de los Reyes Magos: Vírgen de las Mercedes: Martirio de un monje: Un monje: Santa Casilda: Retrato del autor: *Palacio de San Telmo.*

VELAZQUEZ.—Un retrato: Bocetos de los retratos de Felipe IV y del Conde-Duque de Olivares: *Palacio de San Telmo.*—La Vírgen imponiendo la casulla á San Ildefonso (?): *Palacio Arzobispal.*

ALONSO CANO.—Vírgen de Belen: *Catedral.*—Los dos San Juanes: *Universidad.*—Un cuadro que representa las Ánimas del Purgatorio: *Museo.*

D. JUAN VALDÉS LEAL.—San Lorenzo: San Ildefonso: San Pedro: Matrimonio de la Vírgen: *Catedral.*—Lienzos del retablo mayor: Calvario: la Purísima: *San Benito de Calatrava.*—La Exaltacion de la Cruz y los dos cuadros de los Muertos: retrato de D. Miguel de Mañara: *Caridad.*—Diez cuadros en el *Museo Provincial.*

(1) Citamos este interesante libro, por ser, sin duda, la obra más acabada de Pacheco; no teniendo que vencer en ella más dificultades que las del dibujo, consiguió presentar retratos que pueden competir con los de los mejores dibujantes clásicos extranjeros.

